

Ano III — Nº 25/26
Natal, Março/Abril • 1990
Distribuição Gratuita

O GALLO

Jornal Cultural
Fundação José Augusto
Cia. Editora do Rio Grande do Norte



SUMÁRIO

Qualquer Poesia	03
Poiética: o estudo da criação	04 e 05
Da Pedra do Reino ao Reino de Pedra	06 e 07
Impasse e Agonia da Poesia	08
O Masculino não Salva	09
Fragmentos de Hypnos	10
A Poesia Colombiana	11 a 15
Em Demanda da Gênese	16 a 18
Vinho e Segredo	19
Elogio ao Vinho	20 a 22
Um Louco	23
Ofícios Raros	24
Poemas de Claudio Feldman	25
Geraldo Carneiro, de Shakespeare a Rubem Fonseca	26
Foto de Amadeu Baptista	27
Balada dos Prisioneiros dos Mortos	28
No Jardim/Poema Plural	29
Caderno do Vento	30
Cartas	31

EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

Governador
Geraldo Melo

Presidente da Fundação José Augusto
Wodem Madruga,

Diretor-Presidente da Cia. Editora do RN
Walter Medeiros

JORNAL O GALO

Editora
Marize Castro

Diagramação e Programação Visual
Gilberto Alves dos Santos

Assessoria especial
J. Medeiros

Redator
Anchieta Fernandes

Revisão
Brígida Mafra de Macêdo
Silvana A. Freire de Andrade

Arte Final e Montagem
Socorro Soares

EDITORIAL

Da alvorada ao pôr do sol não corremos. Daí não termos tropeçado e ainda estarmos aqui. Foi difícil e é difícil. Claro que não é hora para lamentações.

O momento é de comemorar, afinal O Galo faz 2 anos. Talvez tudo isso seja o começo do começo. Acreditamos na continuidade das coisas, inclusive na continuidade deste jornal que surgiu de uma paixão, e por causa dela ainda resiste. Aos que nos acusam de oficiais por estarmos ligados a um órgão público, respondemos: felizes os que são barrocos e clássicos, vanguardas e marginais, leves e pesados. Latinos. Universais. Nordestinos. O Galo traz em si uma paixão revolucionária. Porque só entendemos paixão com revolução. Tudo ou nada. Este jornal faz 2 anos sabendo da infinitude e da eternidade, sabendo inclusive do amor. O amor que só as grandes almas percebem e sentem. Neste "Brasil Novo" dizemos Não ao não que foi dito às artes. O único testemunho de um povo é a sua cultura. Assim, nestes 2 anos de vida O Galo se une aos Titãs, poetas da vida, e reafirma: a gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte. Só isso.

Marize Castro



Mishima, artista plástico, nascido em Hiroshima, Japão. Reside há vários anos no Brasil, em São Paulo.

Redação: Rua Jundiá, 641 — Tirol — Natal — Rio Grande do Norte — CEP 59.020
— Tel.: (084) 221-2936. A editoria de O Galo não se responsabiliza pelos artigos assinados. Eles não refletem necessariamente a opinião deste jornal. A editoria de O Galo também se reserva o direito de publicar ou não colaborações não solicitadas, bem como não se responsabiliza por sua devolução.

João Gualberto

QUALQUER POESIA QUALQUER
CACO DE DENTE DE POESIAS
QUALQUER ALFININS QUALQU
ER RÉSTIA OU RESTO MUSGO
LIXO QUALQUER A QUALQUER
HORA DEUS EM COMPRIMIDOS
COMPRIMINDO COMPRIMIDO A
QUI NOVA MENTE NOVO SEXO
NOVA SEMENTE UM POUCO DE
MIM ESPOUCANDO NO TORRÃO
COMO O QUALQUER COGUMELO

bilhete para João Gualberto

estou nu deitado na cama vendo TV sem som. "a tv sem som é um bonito quadro" (cazuza) e reli, após uma década (e mais) o "a máquina de lavar poemas" de 76. o teu livro estava no baú dos meus papéis. mexi lá e achei e li. fantástico. reli e reli. "onde andarás nesta tarde vazia", velho qual? tanto tempo. tanto edifício copan, porres e discursos poéticos no "redondo" em sampa. nos vimos, faz tempo, me lembro, no canto do mangue. qual num porre me dizendo coisas lindas e malucas sobre a vida, o ofício de jornalista, que vivemos juntos em tantos momentos, na TN, no **Agora**, em São José dos Campos, capital do avião, onde sobrevivo até hoje. "máquina de lavar poemas" é uma viagem, cara, tudo e nada, haja saudosismo. estamos vivendo e ficando velhos. tieta nas dunas de jenipabú. li na grande imprensa global. onde andarás jenipabú de zé aguinaldo e castilho, qual? as dunas já não são do barato. a globo chegou lá. ela chega em qualquer lugar. daí, TV sem som. lendo "a máquina de lavar poemas" que é um livro genial que a fundação "José Augusto" do meu amigo WM poderia reeditar. tenho lido poetas potyguares. outro livro de gênio é o da diva. me esqueço do nome do livro, agora. é muito bom. beijão na diva. ah, o livro dela é "canto de página". belíssimo. leio sempre. levo na bolsa, entre viagens de ônibus de monteiro lobato, onde estou morando até São José dos Campos, onde sobrevivo. diva tem escrito? bob dylan na avenida São João. se eu encontrasse com ele no "redondo", qual, que tal? ele veio de preto e deu um branco. otal na imprensa. coisa de geminiano. like a rolling stone. beijos amigos de saudosismo potyguar.

Dailor Varela

João Gualberto (RN), poeta e jornalista
Dailor Varela (RN), poeta e jornalista.

relação ao criador e à sua obra:

Apresento — A poética de uma imagem antropófaga — como ilustração, do processo de elaboração de uma imagem plástica, que eu considero como predadora, visto que ela existe a partir de uma imagem tida como presa. Como uma imagem alimenta uma outra? A imagem antropófaga em questão, será aqui considerada, minha prática pictural terminada. Por uma série de 6 ilustrações, venho testemunhar através dos croquis apresentados as seis etapas sucessivas da concepção da imagem de um "grito de sofrimento", obtida a partir da imagem do "grito de vitória" de Ivan Landi (capa do jornal Libération do dia 8 de junho de 1987) — (ver foto nº 1).

A foto do Ivan Landi, na capa do jornal, foi retocada com o bico de pena (com nanquim), onde obtive uma distorção do sentido: o "grito de vitória" tornou-se imagem presa a fim de alimentar a imagem antropófaga — essa do "grito de sofrimento". (ver foto nº 2).

Através do método da colagem, obtive um efeito de movimento do personagem, colando duas reproduções lado a lado (ver foto nº3).

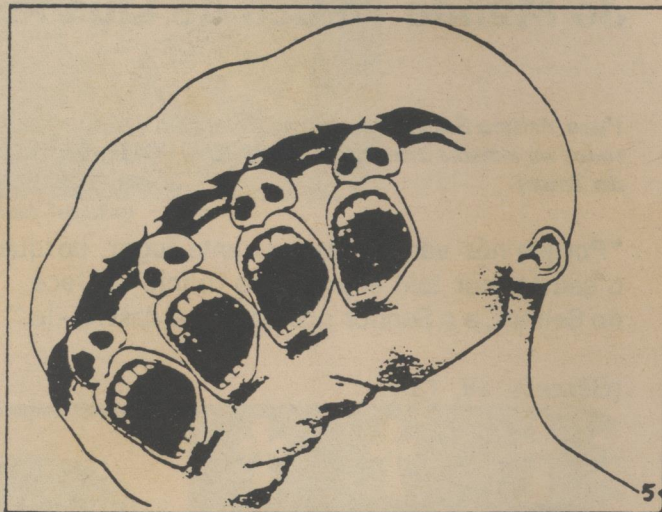
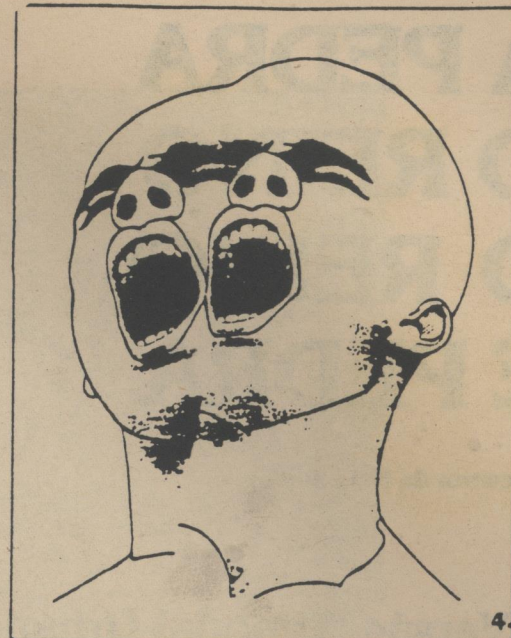
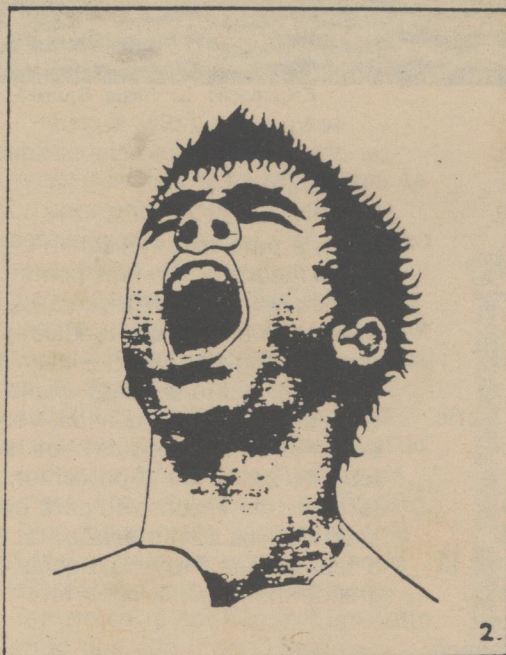
Com a intenção de comunicar uma expressão menos gráfica e mais violenta que a colagem realizada, fiz uma fotocópia da ilustração nº 3 e subtraí os cabelos do personagem, pelo método do recorte (ver foto nº 4).

A pintura é "coisa mental" já dizia o Leonardo da Vinci!

Para que a vitória exista é preciso um combate e consequentemente um perdedor: o traço de união entre o grito de vitória e o grito de sofrimento é o próprio grito como interpelação.

A fim de sugerir uma representação do irrepresentável que é a violência, optei pela repetição contínua da imagem obtida, no sentido de imprimir um movimento temporal (ver foto nº5).

A foto nº 6 apresenta a definição da imagem procurada e a introdução do personagem, como detalhe, na pintura sobre tela: (acrílico formato 1m x 1m) — o grito personificado — REMAKE/ALEIJADINHO (Pesquisa realizada sob a direção de René Passeron e Geneviève Clancy — Doutorado em Artes Plásticas na Universidade de Paris I/Panthéon — Sorbonne).



Poïética: O Estudo da Criação

Sérgio Bello

A poïética é o estudo científico e filosófico da criação de uma obra. Ela estuda o processo criador, em todas as especialidades, onde o pesquisador possa observar o nascimento de uma obra, e mais especificamente uma obra de arte.

Criada por Paul Valéry em 1937, a palavra poïética significava então o estudo do fenômeno da criação na arte da linguagem e mais particularmente na poesia verbal.

Atualmente, o professor René Passeron (Doutor em Filosofia, Diretor de pesquisas no CNRS, Diretor do Centro de Pesquisa "Filosofia da

Arte e da Criação" na Universidade de Paris I / Panthéon-Sorbonne: 162, rue Saint-Charles 75005 Paris), é o especialista na pesquisa científica sobre o estudo da poïética, desde o ramo artístico, até o ramo mais longínquo que seja, mas onde haja originalidade na criação.

A palavra poïética tem sua origem etimológica no grego antigo (Poïés/Poïén) que significa Fazer.

A Estética analisa e comenta uma obra de arte já concluída, enquanto que na poïética o pesquisador se interessa pela obra quando ela está se fazendo: Para a Estética como ramo da Filosofia, o VER e o DIZER sobre a obra de arte

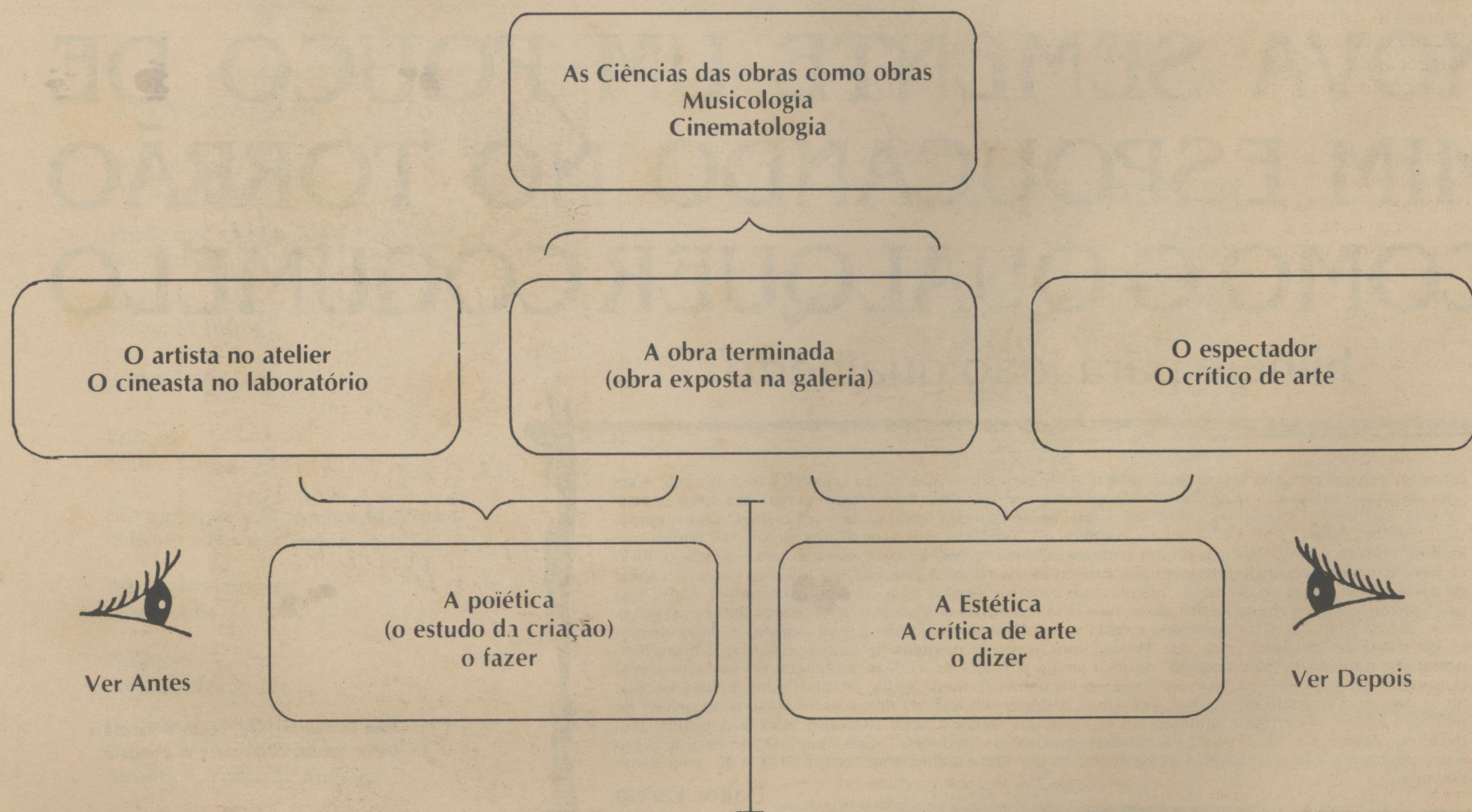
é de grande importância. Para a poïética, como estudo do processo da criação da obra, é de maior importância que tal obra esteja sendo elaborada, visto que o FAZER é o objetivo do estudo. E a pergunta é sempre a seguinte: Como tal obra foi feita? ou, Como ela está se fazendo?

Para o estudo da "fabricação" de uma obra, o pesquisador é levado a se interessar pelo processo de sua realização, do momento em que o autor imaginou a primeira imagem mental do projeto, até a sua conclusão.

No ramo das artes plásticas, por exemplo, num estudo sobre um projeto de pintura, o que interessa

ao pesquisador científico na ótica da poïética, é o recolhimento de todos os dados que serviram ao pintor: Sua primeira idéia (o que se chama de inspiração), como ele realizou o primeiro esboço, os croquis preparatórios (as preferências assim como as desistências) até a conclusão e assinatura da tela. A motivação que levou o pintor a escolher seu tema e as dificuldades entre a idealização da imagem ainda mental, e a fabricação da imagem plástica inicial, são também do extremo interesse no estudo do fazer.

Proponho aqui, um gráfico ilustrativo posicionando a Poïética e a Estética diante das suas visões em



DA PEDRA DO REINO AO REINO DE PEDRA

Carlos Newton de S. L. Júnior

Uma Versão Armorial-Urbana do Mundo Mítico de Quaderna

Para Ariano Suassuna, amigo de verdade, e todos os artistas armoriais, verdadeiros Quixotes do Brasil

"Porque nós vamos destruir este lugar, porque o seu clamor tem engrossado diante da face do Senhor, e o Senhor nos enviou a destruí-lo."

(Gênesis, 19, 13)

Daqui de cima, através da janela do pequeno apartamento em que me encontro, no primeiro pavimento de uma das muitas Torres de Pedra que compõem o meu Reino, é-me impossível ver a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Reino Mítico do Sertão de Quaderna, que este meu Mundo Urbano, certamente, não possui.

Sim, e isto porque aqui, no meu Reino de Pedra, e a um observador mais bem preparado, como eu, apresenta-se notório, a terceira das faces acima mencionadas, a do Cão, da Bicha Bruzacã, da Morte — a **Moça Caetana**, a um só tempo bela e terrível —, do Feio e do Mal, desvela-se de tal modo à vista, sobressaindo-se e adejando sobre a unicidade do Mundo, que praticamente anula a **Pulsção do Ser** das outras duas, que são, portanto, consideradas ilegítimas, quando não inexistentes.

Aqui também, diferentemente do Sertão, a Raça piohosa dos homens habita o dorso de outra Fera, igualmente estranha, só que não Parda como aquela, e sim cinzenta, o que, apesar de menos bela, em gênero, grau e pronúncia — tanto no aspecto visual ao qual se refere quanto à própria sonoridade da palavra "pardo" —, representa mais

fielmente o quádruplo aspecto de poluição, sangue, suor, fome e Morte que é característica marcante e pujante do meu Mundo.

Aliás, para não faltar com a verdade logo de início, evitando, assim, ludibriar os nobres leitores já nesta pequena introdução ao meu relato, devo confessar que aqui, infelizmente, aquela Fera mencionada não toma a forma de uma Onça, animal tão nobre, heráldico e verdadeiramente brasileiro, mas que não existe, à solta, em nosso litoral. Assemelha-se mais a um cachorro, destes que dividem com as crianças de Canudos o lixo que provém das Torres fortificadas do meu Mundo, sendo selvagem, animal que, se bem não tão nobre e heráldico quanto o primeiro, é igualmente brasileiro, armorial e mais realisticamente urbano.

Assim, como eu ia dizendo, a paisagem que agora se desvela aos meus olhos, no cair desta tarde morna de agosto, delimitada por esta moldura de alumínio e vidro, é apenas parcela atormentada e cruel do meu terrífico Reino sitiado. Quisera que ela se parecesse com o **Jardim das Delícias**, de Bosch. Mas, pelo contrário, o que pressinto é a temerosa visão dos Cavaleiros de Dürer, que, com frequência, saem das reproduções dos antigos livros de



Encarnação da Bicha Bruzacã. (Ariano Suassuna)

História para materializarem-se, de forma medonha, em ruas conturbadas do meu Mundo. Aconteceu assim, por exemplo, naquele dia fatídico, já preconizado por Lorca — alumiado e visionário que era, tanto quanto Gonçalves Dias —, quando, vestidos em cáqui e montando cavalos negros (que de certa forma os confundiam, tornando-se impossível, para mim, identificá-los com precisão, tal como o fez, em sua Profecia, aquele outro grande mensageiro, após ter

retornado de Patmos), agrediram e derrubaram a pauladas algumas crianças de Canudos, só por estarem, estas, agarradas aos costados dos Dragões de Lata, comedores de gente, em desesperada Luta pela sobrevivência. Deste dia ninguém me contou: eu mesmo o vi, daqui mesmo de cima, mesmo impossibilitado que estou de locomover-me por conta própria, para todo o sempre atado, ungido e consagrado a este meu desconfortável Trono de rodas.



"Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse" Dürer

Os livros de História, hoje, não mais trazem aquelas reproduções de quadros, esculturas, bustos de grandes homens, artistas e heróis: decerto a História caiu também no conto da falsa ciência, apologista da razão e condenadora das paixões, desconhecadora da importância da intuição, do obscuro, do subterrâneo, da revelação e do **Sonho** à decifração do enigma da "Máquina do Mundo".

* * *

Para os lados do litoral, donde advém essa refrescante brisa que traz, no seio de sua composição, partículas do Monóxido de Carbono que tanto necessito, avisto trechos do Capibaribe molhado, de suor e lágrimas, carregando a sujeira do progresso em seu bojo espumante. Penso nas casas de morada que, outrora, ladeavam suas margens, pelos idos do século passado, abastecendo-se diretamente de suas águas, então límpidas, claras, cristalinas — e, portanto, apáticas e sem graça, sem o aspecto urbano desse barro enlodado de hoje, sem esse perfil escuro, sujo e mal cheiroso, que cai tão bem aos nossos olhos e impregna nossos pulmões, integrando-se harmoniosamente à paisagem caótica e degradante que constitui a **Aura** do meu Reino.

Para o sul, um ponto de fuga infinito faz convergir para si a desordem do Mundo, que o perfil das linhas dinâmicas dos maciços de Pedra acentua, nos dois lados de uma perspectiva sem verde, descortinando outra parcela daquela face dominante do Terrível, do obscuro, que a parca iluminação já perceptível em pontos descontínuos da paisagem não consegue, sequer, atenuar.

Finalmente, postando-me em posição frontal à abertura através da qual me comunico com o real, transcrevendo-o metamorfoseado em **Sonho**, é minha visão bloqueada quase por completo pelos chapadões tricoloridos das altas Torres que me cercam, pintados em branco, preto e cinza, resultante, esta última cor, da fusão das duas primeiras, cores tipicamente urbanas, também presentes na Bandeira e demais símbolos heráldicos que representam meu Reino, assumindo, portanto, a notoriedade de cores nacionais: visagem destituída daquilo que os pintores idílicos de paisagens antiquadas denominam de Vida.

Pois bem, estimados leitores: restrito à ótica desses três ângulos distintos, dessas três visadas que acabo de vos descrever, o quadro que se apresenta para qualquer observador que o vislumbre engendrará nele uma idéia bastante distorcida do meu **Reino de Pedra**, posto que de veras limitada e temerosamente enganosa.



O Jardim das Delícias (detalhe) — Bosch.

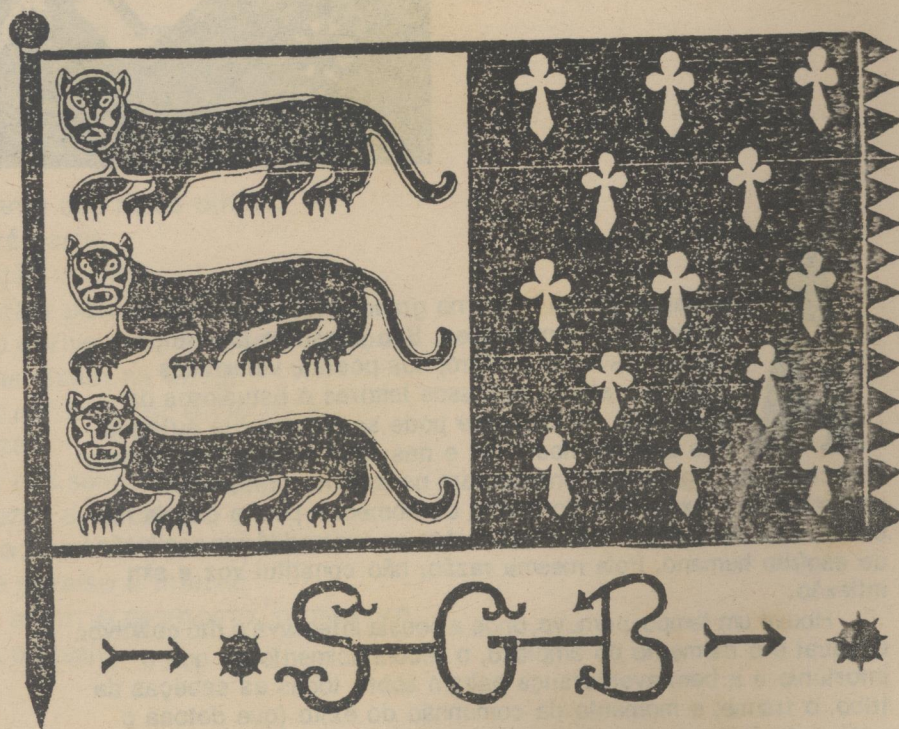
Sim, e isto porque, caso subíssemos para o Alto, rumo ao Divino e ao Sol, a paisagem que se nos apresentaria, agora completa, possibilitaria a terrível visão do meu Reino sitiado, dilacerado, ocupado em toda a sua extensão limítrofe pelos baluartes de pau, papelão, plástico e barro do **Povo** justiceiro de Canudos, que, ao que tudo indica, não se demorará a tomá-lo de assalto, a fazê-lo seu, restabelecendo a face do Paraíso perdida e sepultando para sempre, nas profundezas do Tártaro, a face ignominiosa da iniquidade e do Mal, no dia em que o Cachorro Malhado do Divino ordenar, como já o fez em outra ocasião, em um outro Sertão que não o de Quaderna, fazendo chover enxofre e fogo desde os Céus.

Pudesse eu alinhar-me agora ao seu lado! Eu, que apesar de negá-los, inconscientemente sempre cri no **Encoberto** na justiça do Sonhado. Ela vem!

Nossas Muralhas estão cercadas. Não pelos exércitos de Aquiles, não pela Guarda-Civil Espanhola ou pelos partidários de Arésio, mas pelo **Povo** que sempre acreditou em seu **Ideal Castanho**, cioso de realizar, aqui na Terra, o **Sonho** de Heitor e da Rainha do Meio-Dia. O Cisne ensaia o seu Canto.

Os cavalos brancos são. As ferraduras são brancas. Os matinadores, à frente, erguem a Bandeira das Onças:

"Oh! cidade dos gitanos!
Pelas esquinas bandeiras.
O luar e a calabaça
com as gínjas de conserva.
Oh! cidade dos gitanos!
Quem te viu e não te lembra?
Cidade de dor e almíscar,
com as torres de canela." (1)

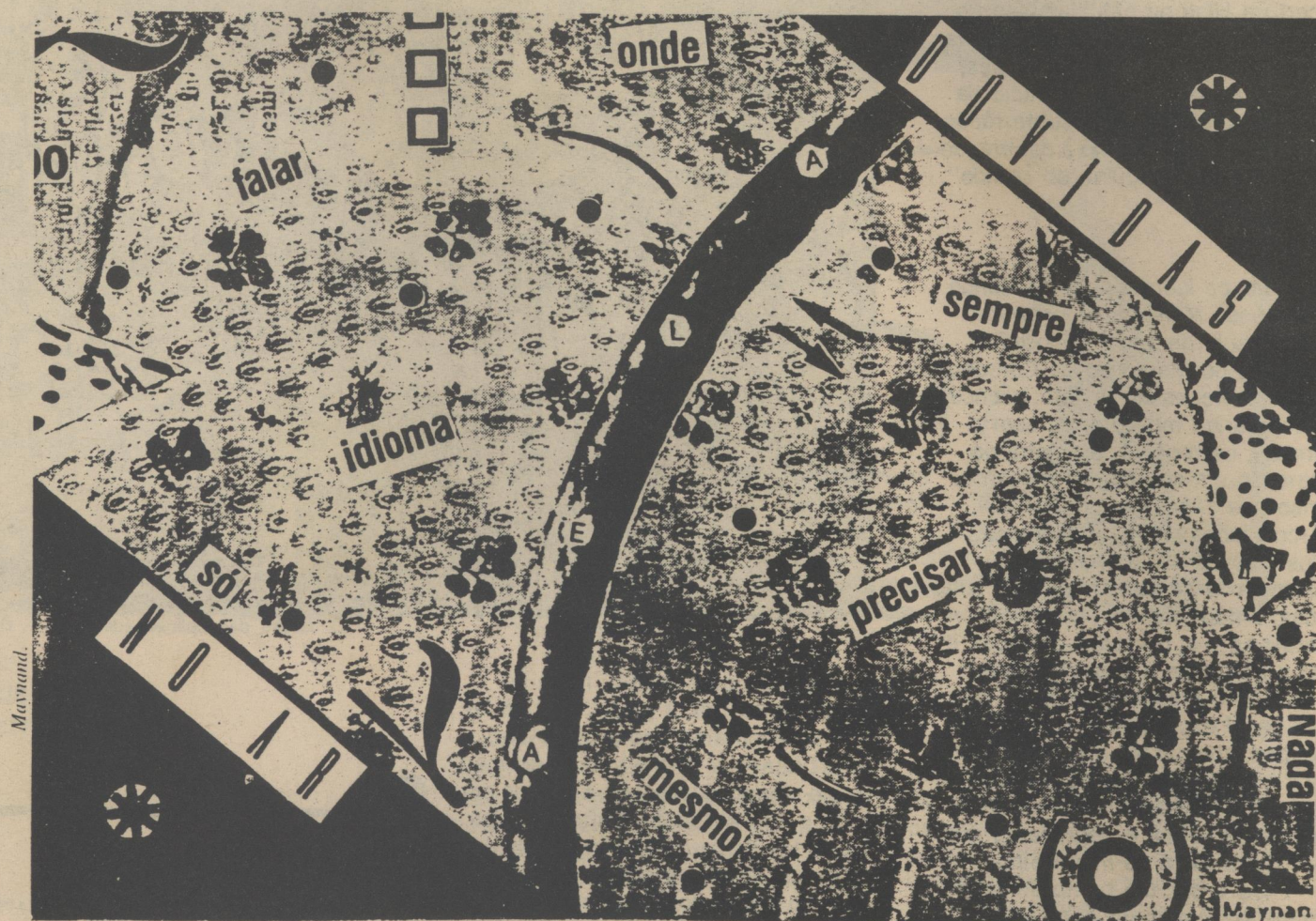


Bandeira das onças, que vinha na cavalgada do rapaz do cavalo branco.
(Ariano Suassuna)

(1) GARCIA LORCA, Federico. "Romance da Guarda-Civil Espanhola". In: ———, **Romanceiro Gitano e outros poemas**. Tradução de Oscar Mendes. 3ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 48.

IMPASSE E AGONIA DA POESIA

Ererci Santana



A poesia está em baixa no grande mercado de bens culturais contemporâneo. Seu consumo (ou fruição) circunscreve-se aos próprios poetas, veleidades literárias, alguns escassos leitores e estudiosos do gênero. O desinteresse pode ser facilmente auferido nas escolas, nos lares e nas ruas de todos os países, à exceção de alguns que entenderam necessário preservá-la, preservando a expressão do drama do homem — pois a poesia não é mais nem menos que isso. Incide sobre as contraditórias oscilações do espírito humano. Pela mesma razão, não constitui voz e sim inflexão.

Houve um tempo, primário, onde a poesia integrava o rito coletivo. O ritual é o momento do amplexo, o reconhecimento de que o infortúnio e a bem-aventurança pairam sobre todas as cabeças da tribo, o transe, o momento da comunhão do êxito (que detona o riso) e do fracasso (que engendra o pranto). A poesia deriva do mais legítimo paganismo.

Perdemos o hábito da comunhão? Perdemos. E na esteira dessa perda ruiu a noção das entidades supraterras, divinas ou diabólicas. Em contrapartida, erigimos novos tótems, o lucro, a competição, e colocamos a viseira do sucesso individual sob qualquer sacrifício. Os resquícios da comunhão, da necessidade de expressão do drama, transferiram-se do templo para o boteco, liturgia de bêbados com suas falas antrecortadas e desordenadas. O drama, então, expressa-se menos pela via da liberdade e sim do desespero cósmico. Isso não constitui poesia. Fiel a sua origem, síntese dramática, é o gênero menos maleável da seara das idéias, de poucas concessões.

A **debacle** poética deve-se a três fatores. O principal deles é o advento da mídia eletrônica e, consequentemente, a instauração daquilo que conhecemos como comunicação de massa, a cultura da pressa e o tratamento superficial e pasteurizado dos fenômenos

culturais. Os demais, secundários, são as deficiências metodológicas ou empobrecimento do sistema educacional e a falta de empenho dos editores de literatura. Tais fatores pulverizaram o sentido da busca da divindade, subverteram o valor do bem naturalmente desejado, cuja expressão a poesia veicula.

Paradoxalmente, o tempo acusou a evolução da poesia no tocante à forma e ao conteúdo, ampliou seu leque de atuação. A seita remanescente afinou seus instrumentos. Nesse século de duas guerras e do desdobramento dos ramos da ciência, produziu-se o amálgama da poesia, alta voltagem de signos, resgate e aprimoramento de todo experimento poético codificado e consagrado pelos povos. Mas houve a defasagem pelos motivos acima expostos. Os últimos guerreiros da sensibilidade assistem, entre escoriados e desolados e ante a inutilidade do suicídio, à vitória da estupidez. O individualismo prefere negar ou ignorar as conquistas espirituais e, mercê do equívoco, o homem adentra na era letárgica do sono e do vazio dolorosamente denunciado por Eliot no poema **The Hollow Man**. Os que se reconhecem em situação de naufrágio e elegem a poesia como tábua de salvação agarram-se ao que ficou assente e sacramentado no passado, a poesia de tema e forma clássicas. É que esses instrumentos com que se operou o drama, a lírica artificial pré-moderna cujo arcabouço os movimentos posteriores puseram a pique, privilegiava a representação e a visão distanciada do ser, menos acre e mais palatável. A poesia moderna irmanou-se com a carne, confundiu-se com a vida e, segundo Fernando Pessoa, chegou ao seu justo estatuto.

No horizonte imediato dessa forma de fazer arte com idéias não é possível divisar a nebulosa solução dos impasses. Promovê-la, a poesia, implica operar uma radical metamorfose na cabeça do homem, senão impossível, titânica tarefa. Resta aos poetas defendê-la do ocaso ou aguardar a complacência dos olhos alienígenas.



O masculino não salva

Estou ficando imensa, minha mãe.
 Alcançarei o céu antes que os anjos venham.
 Antes que os homens venham e me façam mais humana.
 Estou olhando o mar
 e aquela outra que me olha também sou eu.
 Amar já não dói.
 O homem são e a mulher sã já dormiram por aqui,
 repousados em minha alma.
 Não sou mulher. Não sou homem. Sinto-me fogo e calma.
 Quase Deusa. Quase Só.
 Quem me levará daqui?
 Quem me deixará partir?
 Quais serão os olhos que entristecerão
 quando o azul me encobrir os desejos?
 Estou ficando imensa, meu pai.
 Já não tenho mais medos.
 Não pertenco a nada. Nem a este mundo nem a nenhum outro.
 Os meus filhos brincam de não nascer e o meu ventre incha.
 Detenho em mim as medidas do mundo.
 O espelho não salva.
 O masculino não salva.
 — Um trem passa lentamente diante dos meus olhos... —
 A loucura está perto e continuará perto.
 Há muito contemplo o meu coração voando.
 Há muito que as palavras chegaram para ficar.
 Há muito que o tempo é o tempo e vive em mim como um Deus.
 Longínquas rédeas me fixam na terra.
 Um calcanhar de luz me leva por entre velas.
 Protejo outras riquezas.
 Senhor nenhum me roubará a fé nas senhoras
 de solidões imensas, donas de luzes e idéias.
 Meu pai, minha mãe, não sou inocente nem quero piedade.
 Sou apenas delicadeza diante do paraíso e inferno
 que habitam todas as coisas: o amor, o desespero, o meteoro,
 as letras, as pedras, o álcool e o eterno.

Marize Castro

Fragmentos de Hypnos

René Char

10. Toda a autoridade, a tática e a engenhosidade não substituem uma parcela de convicção a serviço da verdade. Creio haver aperfeiçoado este lugar-comum.

13. O tempo visto através da imagem é um tempo perdido de vista. O ser e o tempo são bem diferentes. A imagem cintila eterna, quando ela ultrapassou o ser e o tempo.

18. Deixar para mais tarde a parte imaginária que, ela também, é suscetível de ação.

35. Vós sereis uma parte do sabor do fruto.

39. Nós somos esquartejados entre a avidez de conhecer e o desespero de haver conhecido. O ferrão não renuncia ao seu ardor nem nós à nossa esperança.

40. Disciplina, como sangras!

44. Amigo, a neve espera a neve para um trabalho simples e puro, no limite do ar e da terra.

46. O ato é virgem, mesmo repetido.

59. Se o homem às vezes não fechasse soberanamente os olhos, terminaria por não ver o que vale a pena ser visto.

62. Nossa herança não está precedida de nenhum testamento.

70. O álcool silencioso dos demônios.

110. A eternidade não é tão mais longa que a vida.

140. A vida começaria por uma explosão e findaria por uma concordata? É absurdo.

156. Acumula, depois distribui. Sê a parte mais densa do espelho do universo, a mais útil e a menos aparente.

161. Mantém frente aos outros o que prometeste a ti mesmo. Al está teu contrato.

163. Canta tua sede irisada.

165. O fruto é cego. É a árvore que vê.

169. A lucidez é a ferida mais aproximada do sol.

170. Os raros momentos de liberdade são aqueles durante os quais o inconsciente se faz consciente e o consciente nada (ou vergel louco).

171. As cinzas do frio estão no fogo que canta a recusa.

179. Vinde a nós que cambaleamos de insolação, imã sem desprezo, ó noite!

186. Estamos destinados a não ser senão inícios de verdade?

199. Há duas idades para o poeta: a idade durante a qual a poesia, sob todos os aspectos, o maltrata, e aquela em que ela se deixa loucamente beijar. Mas nenhuma é inteiramente definida. E a segunda não é soberana.

René Char escreveu os *Feuillets d'Hypnos* entre 1943 e 1944, como uma espécie de "diário de bordo" de poeta e combatente da Resistência. Dedicadas a Albert Camus, essas "notas" — como o autor modestamente as chama — revelam, sob uma forma aforística (ou axiomática), toda a originalidade de quem, mesmo quando não escreve versos, produz uma poesia ao mesmo tempo opressiva e luminosa. Traduzimos alguns trechos.

Tradução de Eládio Barbosa



"Cabezas Cortadas". Foto: Jaime Deu Casas/1970

203. Vivi hoje o minuto do poder e da invulnerabilidade absolutos. Eu era uma colmeia que voava para as fontes da altura com todo o seu mel e todas as suas abelhas.

230. Toda a virtude do céu de agosto, de nossa angústia confidente, na voz de ouro do meteoro.

235. A angústia, esqueleto e coração, cidade e floresta, imundície e magia, íntegro deserto, ilusoriamente vencida, vitoriosa, muda, senhora da palavra, mulher de todo homem, conjunto, e Homem.

RENÉ CHAR, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967.

Eládio Barbosa (RN), é poeta, tradutor, professor do Departamento de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



A poesia Colombiana ou a busca de um espanhol outro

Armando Romero

Fotos de Alípio Raposo

Um dos grandes problemas na história da Colômbia foi a imposição ao povo colombiano, por parte de seus governantes e educadores, de um idioma espanhol aseado e correto como modelo de identificação cultural e social. Portanto, durante séculos a maneira de falar e de escrever serviu como fonte de informação das qualidades do colombiano. Afirmar Luis Flórez: "Na Colômbia temos especialmente fama de buscar constantemente a pureza idiomática; com efeito, consultamos amiúde o **Dicionário da Academia**, os manuais de gramática e ortografia, e até incorremos no pecado de conceder-lhes mais autoridade do que têm; por outro lado, todos reconhecemos que é uma necessidade social saber expressar-se convenientemente, e a contravenção a essa tácita norma leva em si a desqualificação do

falante". (1) * Não vamos remontar às origens desta terrível deformação nacional, mas poderíamos dizer rapidamente que ela é resultado de um distanciamento radical entre as classes sociais. E esta deformação passou à literatura, em especial à poesia, que regularmente era escrita pelos "homens cultos da nação". Se estabelece então uma tradição de formalidade e compostura gramatical e estética dentro do poema difícil de erradicar, posto que esteve unida pelos poetas e gramáticos à tradição geral da literatura espanhola. Dali gera a tendência moderna de tachar de hispanizante tudo o que se apresenta como reacionário ou conservador. O idioma e o poder se uniam para afugentar todo esforço de mudança.

A Colômbia é um país conservador, onde já desde o vice-reinado se predicava um catolicismo apegado às mais dogmáticas tradições espanholas e

ao aristotelismo doutrinário, e isto vinha como consequência do estabelecimento, na zona central do país, de uma classe criíula dominante onde o hispanismo seguia na mão de uma vontade de poder desmedida. Esta vocação voraz pelo poder causaria grandes problemas independentistas à Coroa espanhola (até ser a Colômbia o último país a restabelecer relações diplomáticas com a Espanha depois da Independência), mas afirmaria a necessidade da classe alta de manter um férreo domínio sobre a população, e para isto o controle sobre o idioma era de vital importância. Assim, gramáticos como Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo e Marco Fidel Suárez, apesar de sua inteligência avassaladora e sua contribuição indubitável ao estudo da língua, permitiram que o espanhol se estabelecesse como elemento opressor das grandes massas sociais que, certamente, não tinham acesso à "cultura". Sumarizando, poderíamos citar Baldomero Sanín Cano, que nos disse que "o conhecimento do idioma era um problema vital. Assim surgiram os numerosos gramáticos e assim vieram a ser a gramática e as disciplinas adjuntas uma espécie de garantia para chegar às altas posições da política". (2)

Seguiam eles a ordem de Andrés Bello de uniformidade, elegância e perfeição, que de acordo com este poeta e gramático só podiam provir da fala da gente culta. Bello, apesar de ser o introdutor, em suas **Silvas americanas**, de um sentimento e uma realidade altamente latino-americana, não deixava por isto de ser um fiel expoente da classe alta, que predicava um apego estrito à tradição espanhola e clássica.

Por todo o anterior podemos compreender que Marco Fidel Suárez proclamara em 1885 o "racional império de autoridade" para a linguagem, como defesa contra "a demente liberdade moderna" (3), e Cuervo, naquela ocasião, ao referir-se à literatura, afirmara que "a língua literária é criação artificial em que o escritor evita muitas peculiaridades de seu modo de expressar-se diariamente e véu que encobre a fala local" (4). A posição de Suárez, altamente reacionária, suscitará, em 1922, a incisiva crítica de Luis Tejada, que juntamente com Baldomero Sanín Cano será, naquela época, um dos poucos críticos lúcidos da literatura colombiana: "O senhor Suárez não possui um sistema próprio de idéias nem uma interpretação particular do mundo; toda sua filosofia segue com docilidade os passos escolásticos e toda sua

literatura se reduz a uma imitação inteligente dos prosadores castelhanos do século XVIII" (5).

A isto respondeu uma poesia sempre "atenta às regras do idioma", para dizê-lo com palavras de Pedro Henríquez Ureña (6). José Eusebio Caro, Miguel Antonio Caro, Julio Arboleda, Gregorio Gutiérrez González, Rafael Núñez, Diego Fallón, entre outros, são mostra representativa deste momento do século XIX da poesia colombiana, que a princípios do século XX terá ilustres continuadores: Antonio Gómez Restrepo, Luis María Mora, Guillermo Valencia, Rafael Maya. Este último poeta situa-os, deste modo, com admirável precisão: "A alta cultura, representada por Dom Miguel Antonio Caro e pelos humanistas que dilatavam o nome da Colômbia para além das fronteiras, significava, antes de tudo, a vinculação com a Espanha tradicional e com o mundo clássico antigo" (7).

A importância de José Asunción Silva (1865-1896), que não podiam ver Unamuno ou Juan Ramón Jiménez e menos ainda os colombianos, está em desmascarar esta realidade nacional, estabelecendo desde já a diferença como guia da moderna poesia colombiana.

A Colômbia então se integra à busca de um espanhol outro que a identifique tal qual é, sem os véus e disfarces de um idioma imposto pela

classe dominante.

Silva propõe, além do romantismo de Bécquer, Peza ou Pombo, uma abertura ao verso até novas ressonâncias, ao alterar a métrica e, como assinala Daniel Arango, "despoja o verso espanhol de tanta eloquência pobre e de tanto lastro retórico" (8), e impõe uma respiração pessoal que integra a linguagem como ser dentro do poema, como personagem atuante, e se abre assim o caminho que vai dessa linguagem culta, altamente refinada que nos dera o célebre *Nocturno*, até o prosaísmo popular, cru e irônico de *Gotas amargas*.

Silva é poeta de um tempo de transição, de renovação nas letras ocidentais, é certo, mas já dentro do plano colombiano é o poeta que não responde às restrições da Academia, que reincorpora a tradição profunda da alma da poesia a seu posto de combate na geografia colombiana. Os qualificativos informantes como resposta a suas proposições e ataques a sua pessoa serão lastimosamente os de sempre: europeizante, afrancesado, refinado, incestuoso, escapista, afeminado, esteticista, irreverente, etc., e os porta-bandeiras do castiço, justo, puro, exato, cabal e fiel procurarão apagar para sempre sua figura da poesia colombiana.

Este tempo de transição produzirá também outro poeta,

contra-partida de Silva:

Guillermo Valencia (1873-1943). Este poeta virá a impor um tipo de poesia altamente intelectual, de corte acadêmico, acaso purista onde o culto às formas destrói todo elemento vital. Representante da linha clássica colombiana que enfrentava o romantismo, Valencia tem uma gelada capacidade para matar toda a vida no poema, deixando-nos os mármoreos frios de muros e deusas gregas e romanas; além do mais, seu niilismo nietzschiano e seu anarquismo paroquial do início é somente máscara de uma postura estética ou a necessidade de oferecer uma fachada deslumbrante à sua ideologia hispano-católica e conservadora. Já no prólogo a *Ritos*, seu primeiro livro de poemas, Valencia proclamava o "bom gosto" e a "discrição no dizer" como preceptiva para o trabalho literário. Rafael Gutiérrez-Girardot nos esclarece em seu ensaio crítico *A literatura colombiana no século XX* que desta maneira se edifica "a estética da dominação, da qual se serviu, através de Valencia, a classe senhorial reinante para legitimar culturalmente sua posição" (9).

A demarcação cada vez mais clara dos campos opostos em que se desenvolverá a poesia colombiana gerará, de agora em diante, contudo, um cúmulo de confusões e violências e permitirá todo o tipo de interpretações e situações. Até à década de 60, com a irrupção desorganizada e ferozmente anti-acadêmica do Nadaísmo, a poesia colombiana, inclusive aquela que lutava desesperadamente para encontrar sua própria voz, será acusada de hispanizante e mimética com os poetas espanhóis de cada turno. O problema residia, a nosso juízo, em que ao ser a Colômbia um país de difícil mobilidade entre suas camadas sociais, a poesia de nosso século, de uma ou outra maneira, é herdeira dessas formas cultas provenientes da alta classe, além de que as mudanças que impulsionaria a vanguarda não frutificaram, já que o país passou quase de um salto mortal do pós-modernismo à pós-vanguarda, cancelando-se uma etapa de ruptura com um plumão da inteligência. Contudo, é preciso que fique claro que o esforço liberador da poesia, impulsionada pelo verso natural, incisivo, de Silva, já havia levantado vôo e essa será sua busca, apesar dos obstáculos internos e externos que encontrará no caminho. Vejamos isto com maior detalhe.

Três poetas marcam nossa etapa pós-modernista e quase-vanguardista: Luis Carlos López, Porfirio Barba-Jacob e León de Greiff. Neles a proposição dessacralizante da poesia é clara, ainda que tenha diferenças substanciais. Luis Carlos López

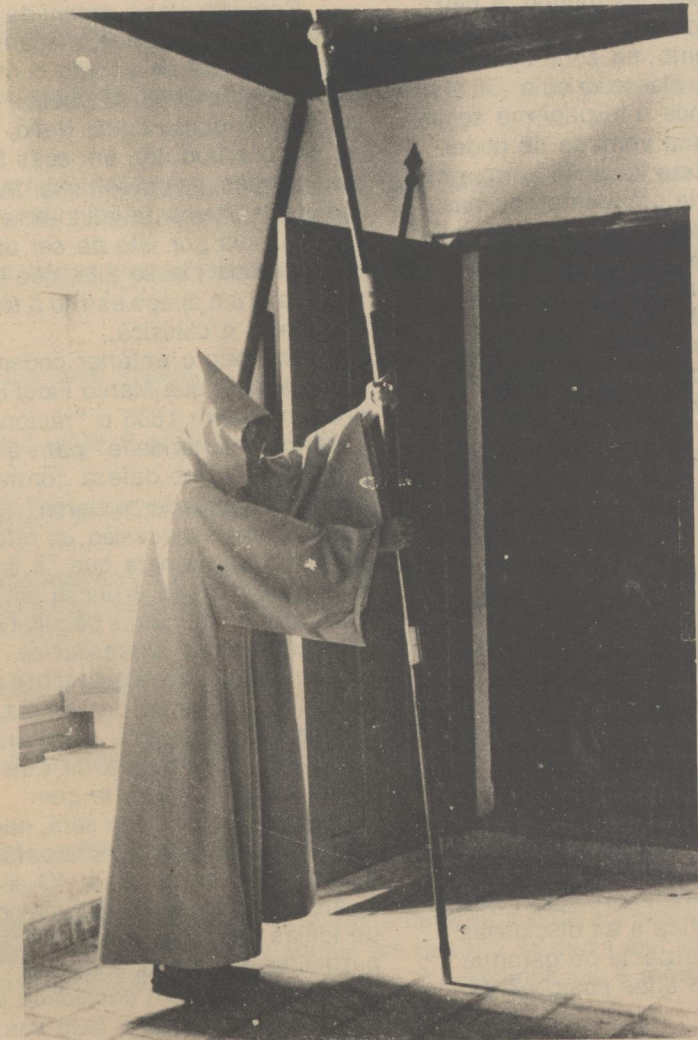
(1883-1950) introduz uma linguagem irônica, jovial, que recolhe da fala popular seus ritmos e musicalidade. Seu ceticismo bombardeia a retórica poética ao uso em sua época, despojando o poema de pomposidade e eloquência para torná-lo humano na medida de uma aproximação ao ser da poesia. Entretanto, López não se atreve a romper a forma, findando apanhado pelos acentos e rimas do soneto, desconhecendo nisto os bons conselhos de seu amigo Unamuno. Tampouco Porfirio Barba-Jacob (1883-1942) imporá uma ruptura drástica, ainda que ao arvorar um verso direto, penetrante, fará do poema instrumento para o exorcismo de seus demônios interiores. Barba-Jacob tira os disfarces formais neoclássicos da poesia elitista colombiana e se aproxima com fogo direto da vida interna da linguagem, dando-nos esse tom suave, sussurrante, amargo e doce, que é a alma americana.

León de Greiff (1895-1976), a quem uma crítica pouco apressada quis identificar com a vanguarda na Colômbia, vem fazer com a linguagem não já uma arma para a opressão mas um festim pantagruélico. De Greiff toma do modernismo o jogo elegante do verso dando-lhe um tom casual que o desprende dos moldes parnasianos e o integra a certo espírito da vanguarda. Nele a linguagem também se torna personagem da poesia, retomando assim o caminho assinalado por Silva. Mais além de Barba-Jacob, De Greiff realiza a mestiçagem da poesia colombiana, ao levar o espanhol a suas fontes andarilhas da Conquista e uni-lo à frondosidade lírica da poesia indígena, ao ritmo arquejante de nossos pais africanos e os ventos exóticos de uma Europa simbolista e viking.

Não podemos estranhar, pois, que esses três poetas tenham uma forte acolhida popular e que seus nomes por longas temporadas não visitem os textos de ensino de literatura, escritos por especialistas das ordens religiosas espanholas principalmente jesuítas.

Para nos ocuparmos agora de um poeta como Rafael Maya (1897-1982), integrante do grupo d'*Os novos* da década de 20, devemos retornar ao plano da história social e política da Colômbia, tão determinante no que diz respeito à linguagem e seus usos.

A contínua querela entre liberais e conservadores, ambas facções políticas representantes de diversos setores da oligarquia nacional desde meados do século XIX, não podia produzir mais que violência no país. Assim, o século XX se abre com a Guerra dos mil dias, famoso episódio que podemos frequentar literariamente em muitas das páginas de Gabriel García Márquez, e que não



é mais que uma continuação desta violência endêmica que dominou o país na maior parte destes séculos. No plano literário uma posição que disputasse com o instituído pelos poderes dominantes, quer fossem liberais ou conservadores, não podia gerar mais que violência. É assim que com Silva vimos estabelecer-se uma ruptura violenta que produz violência. A tradição conservadora, como já dissemos, encontrará em Guillermo Valencia a resposta aos maus vapores que saíam de Silva, e em Rafael Maya a possibilidade de uma continuação desta tradição ao longo do século XX. Maya se encarregará deste labor com empenho de catedrático, com pujança de crítico e com astúcia de poeta. Maya representa, pois, as forças retrógradas academizantes que tratarão de fazer abortar toda intenção de renovação e mudança, de aproximação da poesia ao substantivo popular, ou para dizer com palavras de Hölderlin ao citar Heidegger, à "voz do povo". A poesia, a linguagem, a palavra, para homens como Maya, deve ser controlada e administrada desde as alturas do poder e dosificada para ser entregue à massa. O poeta é defensor de uma tradição de poder que lhe chega pelo domínio das formas rígidas do idioma e do verso, e o contato com uma classe que enquanto lhe sirva o protegerá. Esta atitude de colocar o poeta a grande distância de seu povo é constante na estética defendida pela alta classe colombiana, e quando em meados deste século começa a perder toda força pelo peso das circunstâncias, a queixa não se faz esperar. O escritor e político Abelardo Forero Benavides escreve o seguinte, em 1942:

"Talvez uma das mais lamentáveis consequências que teve o drama universal foi a desvalorização da inteligência pura. Não seria herético afirmar que os poetas, por exemplo, perderam sua categoria social. Não têm nenhuma importância, dentro de uma sociedade comprometida com outras preocupações. É necessário pensar o que foi o poeta nos séculos XVIII e XIX, recorde-se o caso de Byron. O poeta encantava as elites, era a delícia dos salões, disputava o favor do público, levava uma vida que correspondia a sua hierarquia, ditava normas morais, vivia como lhe dava o capricho de viver, sem sujeição aos prejuízos sociais, mimado pela sociedade. Mas a civilização contemporânea, com a presença das massas e com a ação da máquina sobre todas as relações do homem, desclassificou pouco a pouco o poeta" (10).



A necessidade de um individualismo olímpico, distante da realidade social, move esta concepção pseudo-romântica do poeta e de seu ofício.

Outro poeta deste grupo d'Os novos, Luis Vidales (1904-), responderá ao classicismo de Maya com uma poesia marcada pelo estrondo das vanguardas, onde se ventila um inquietante humor e uma profunda ironia. Poemas em verso livre, em prosa, golpeiam diretamente contra o estabelecido. Seu livro *Suenan timbres*, de 1926, despertará grande reboliço e uma reação violenta por parte da gente culta. Será acusado de atentado contra o idioma e os bons costumes. O próprio poeta, no prólogo à segunda edição de 1976, precisa:

"*Suenan timbres* é um livro de demolição. Havia que destruir tudo: o respeitável, o estabelecido ou comumente aceito, a moral e os bons costumes, sem descartar a poesia murcha. A rima devia

saltar em pedaços. A solenidade social foi o banco obrigado do humorismo mesclado de temura de um espírito da Colômbia profunda, para o qual eram transparentes a falsidade e a tolice do comportamento social, que ainda hoje a retrai e causa leve sorriso" (11).

Porém Vidales não impulsionou, além deste primeiro livro, os delineamentos da vanguarda, e seu esforço se desvaneceu rapidamente. Contudo, é digno se notar que ele será acusado de mimetismo com Ramón Gómez de la Serna, algo que mais recentemente Octavio Paz também impingiu a Gabriel García Márquez; talvez isto seja para que não se perca a vinculação do país à mãe pátria em todos os aspectos, incluído o do pecado da vanguarda.

Em 1939 o poeta Jorge Rojas funda uns cadernos de poesia que denomina "Piedra y Cielo", em homenagem a Juan Ramón Jiménez. Forma-se um grupo que levará este

mesmo nome e nele se destaca Eduardo Carranza (1913-), personalidade polêmica e altamente poética que dominará um grande período da poesia colombiana. Carranza receberá a influência direta de Juan Ramón Jiménez e da geração de 27 espanhola, principalmente de Gerardo Diego e do Rafael Alberti de *Marinero en tierra e Cal y canto*. Caracterizando toda esta geração Andrés Holguín nos diz: "Gerardo Diego publicou sua célebre antologia de *Poesía española* em 1932. Uma segunda edição apareceu em 1934. Foi a obra que mostrou a nossos poetas os novos caminhos. Foi lida e relida avidamente por poetas cuja sensibilidade estava à flor da pele e cuja inspiração ansiava novas formas expressivas, outro vocabulário, outra mensagem, outros mundos poéticos..." (12).

Poderíamos, então, qualificar esta influência como benéfica, de certa maneira, já que permitirá aos *piedracielistas* realizar uma "depuração retórica", como bem assinala Octavio Paz (13), ajudando a começar a arrancá-la desse peso formal ainda imperante. Carranza enfrenta diretamente Valencia e, em seu ensaio *Bardolatría*, de 1941, trata violentamente de desmitificar seu nome de poeta glorioso. Talvez por isto, e pela força cada vez mais deslumbrante de imagens e metáforas de sua poesia, é atacado por Juan Lozano y Lozano, um poeta parnasiano menor porém prestigioso orador e político liberal. Juan Lozano y Lozano disse o seguinte, ao referir-se à poesia de Carranza e dos *piedracielistas*:

"Para os que apreciamos todas as manifestações da vida colombiana e para os que temos uma visão forte e grande desta pátria, constitui dever ineludível deter todo sintoma débil, mórbido, extraviado, dissociador, decadente, erostrático, que apareça no horizonte da nacionalidade" (14).

O paradoxo está em que Carranza nem sequer propunha, visto à luz das vanguardas, uma mudança dentro das estruturas poéticas, à maneira de Huidobro, Vallejo ou Neruda. O que inquietava Lozano provavelmente vinha também dos conteúdos de sua poesia, a forma juvenil e despreocupada, quase superficial ao nível do sensual, com que Carranza cantava a paisagem, as mulheres, as "coisas belas da vida".

No entanto, Carranza jogava em duas águas e este foi seu problema: por um lado, proclamou que seu primeiro livro era "um regresso à tradição nacional, à ordem clássica", porém, por outro, asseverou que este livro levava "as contribuições de uma nova sensibilidade poética"; declarou-se militante ativo das correntes mais reacionárias do

pensamento de sua época e, contudo, sua voz de poeta anunciava toda liberdade de pensamento e de ação. E este duplo jogo transparecerá durante muitos anos em sua poesia.

Ao proclamar, como via de escape da influência francesa, que Carranza via como uma ameaça para a poesia colombiana, uma retomada do hispânico, do católico ortodoxo, Carranza deixou abertas as portas para uma interpretação de sua obra parcializada pelo lado negativo destas idéias, impedindo isto que por anos as futuras gerações, salvo contadas exceções, pudessem encontrar nesta obra valor algum digno de ser explorado; León de Greiff, sempre irônico e maldito, chamaria os **pedracielistas** "juanramonetes de lata". Porém vejamos o que nos diz, com maior justiça poética, o poeta Fernando Charry Lara:

"Poderíamos chegar a objetar (no **pedracielismo**) suas reiterações, seus excessivos afagos de engenho, seu quase exclusivo interesse (em alguns) pela poesia de fala espanhola. Mas não seu amor ao decoro e à beleza de expressão. Devemos entender que sua tarefa não foi decididamente revolucionária mas sim de renovação, em parte, de velhas formas do verso castelhano, com a conseguinte atualização temática e formal" (15).

A presença, neste momento da poesia colombiana, de Aurelio Arturo será muito importante para as futuras gerações de poetas, não somente pela luminosa simplicidade de sua poesia, que aproveitava os melhores ares renovadores do verso que havia estabelecido o modernismo, como também porque ele foi o primeiro a introduzir crítica e poeticamente a poesia inglesa e norte-americana.

Herdeiros deste espírito geral de renovação serão os poetas da geração de 40 e 50, que se agruparam em dois grupos confluentes: "Los cuadernícolos" e "Mito". Alguns deles, como o citado Fernando Charry Lara (1920-), reconhecerão, de imediato, a dívida com seus antecessores, neste caso Aurelio Arturo, e outros, como Alvaro Mutis (1923-), rechaçarão todo o contato e acordo com os **pedracielistas**, especialmente com Carranza.

Testemunhas indiretas da hecatombe da Segunda Guerra Mundial e diretas do apogeu da violência política que rebenta na década de 40 na Colômbia, estes poetas receberão um legado poético magnífico, ainda que doloroso pelas circunstâncias, da geração de 27 espanhola que nesses momentos está espalhada a todos os ventos do exílio. Os cadernos de poesia que eles

começam a publicar em 1945 se denominam **Cántico**, em homenagem direta a Jorge Guillén. Da mesma forma, a voz grave de Machado, que já havia feito eco nos **pedracielistas**, se aprofunda na alma destes poetas jovens. Porém serão Aleixandre e Cernuda, talvez pelo jogo contido do verso que vai às fronteiras do sonho e da imaginação, da realidade e do desejo, os poetas espanhóis que melhor iluminarão este momento da poesia colombiana. Deles se disse que são os menos espanhóis de toda a geração de 27. Não o afirmamos nem negamos, mas o certo é que neles confluem as forças mais vivas do romantismo moderno, desde os alemães do século XIX até os franceses do século XX, e que sua voz tende a universalizar-se, a sair das estreitas fronteiras da pátria. Sua presença, sobretudo a de Aleixandre, servirá para que a crítica aponte um novo mimetismo com o espanhol destes poetas colombianos.

Mas a Colômbia é um país no qual é difícil mover-se sem cair nos extremos, e assim, sem a reação contra o europeizante que não era hispânico chegava até às fronteiras da sagrada inquisição, o ódio pelo espanhol levantava todo tipo de fantasmas pelo caminho. Não há outra maneira pela qual se possa explicar esta visão de mimetismo.

Com a obra dos poetas de "Mito": Jorge Gaitán Durán (1924-1962), Eduardo Cote Lamus (1928-1964), Fernando Arbeláez (1924-), Alvaro Mutis (1923-), Fernando Charry Lara (1920-), Rogelio Echevarría (1926-) e Héctor Rojas Herazo (1921-), o país rompe, em definitivo, suas amarras com o oficial hispanizante. Esta ruptura não foi tão fácil e em alguns deles, exceção feita a Mutis, Echevarría e Rojas Herazo, foi longa e difícil. Assim nos recorda Fernando Arbeláez:

"Os que tratávamos de propor a poesia dentro de novos lineamentos, e tencionávamos a busca de um novo conteúdo e de formas distintas, acordes com as transformações às quais nos havia tocado assistir, vínhamos devidamente intoxicados pela retórica ambiental e, seguramente, havíamos feito nossos primeiros intentos expressivos, utilizando os lugares comuns de então" (16).

Liberados de todas as retóricas os poetas podem agora submergir em águas de suas próprias retóricas, conseguidas em um tanteio pelas peles do erótico (Jorge Gaitán Durán), na obsessão da noite (Fernando Charry Lara), nos abismos da desolação e do nada frente ao tempo (Cote Lamus), nos signos universais da pré-razão e da ilógica (Arbeláez),

nos mares e terras contaminadas do trópico (Mutis), na fantástica cotidianeidade das ruas e seus ônibus (Echevarría) ou no humor que desbarata as perucas dos burocratas e nos planta ao fundo da vida (Rojas Herazo). É possível falar agora com certa tranquilidade de nossas relações literárias com Espanha, com o espanhol, incluído o idioma. A revista **Mito** contou entre seus patrocinadores com o poeta Vicente Aleixandre, e suas páginas publicaram versos e prosas de muitos poetas e escritores espanhóis.

Em seu artigo no primeiro número da revista, o poeta Jorge Gaitán Durán e o crítico Hernando Valencia Goelkel declaram que para eles "as palavras estão em situação", abrindo assim compasso para um diálogo profundo com a alma colombiana, onde a linguagem já não era o inimigo mas sim o veículo e a realidade de um encontro e comunicação. Quanto à sua poesia, Gaitán Durán, sempre lúcido, rapidamente compreende com Alfonso Reyes que "a poesia é um combate contra a linguagem" (17) e faz desta ordem arma para sua luta vivificadora da linguagem. Da mesma forma, para outro poeta deste grupo, Héctor Rojas Herazo, "o idioma é carne e sangue. Está vivo. Como nada, nem antes nem depois, tem estado em cima, te agasalha e asfixia ou se afasta. Te deixa hediondo".

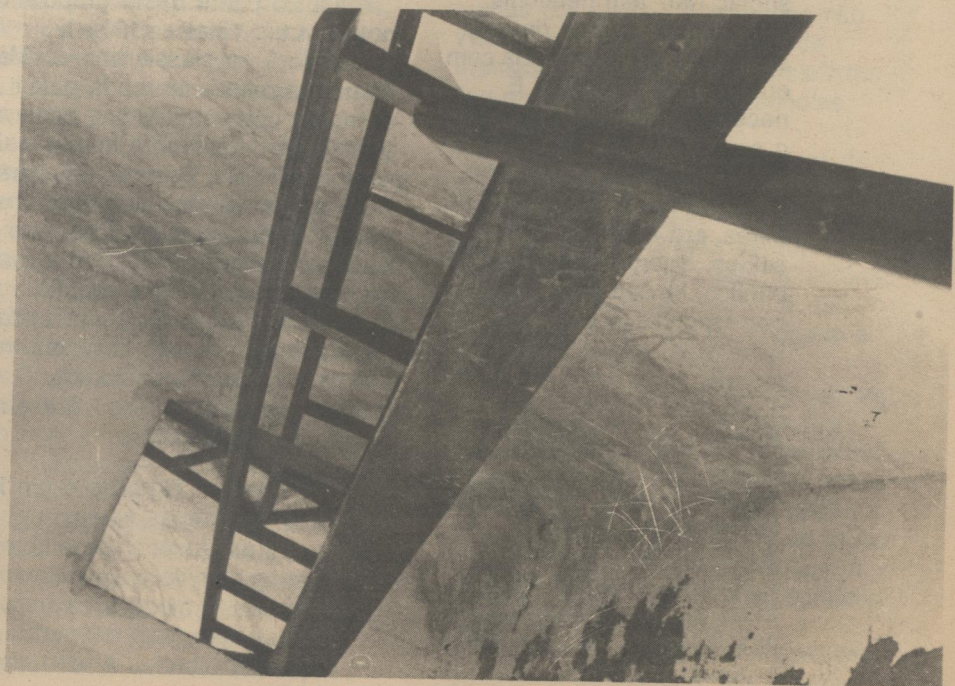
Contudo, faltava a última batalha, a que uma bem estudada pós-vanguardização, auspiciada principalmente por Carranza e os **pedracielistas**, impediu que florescesse a seu devido tempo: falamos da batalha demolidora das vanguardas. Até este momento, e que isto sirva como esclarecimento para o que precede, a poesia colombiana e sua literatura em geral respondiam cada vez mais a um chamado interno americano, ao sangue de sua própria linguagem forjada nos crivos da mestiçagem cultural; entretanto, a

profunda divisão de classes havia dado pouca participação no fazer intelectual à classe média baixa, ao campesinato e ao proletariado, sem falar que a centralização de todo o cultural no país seguia sustentando o abominável título de Bogotá como a Atenas Sulamericana.

A violência política que dessangrou o país entre 1946 e 1960 ajudou a reverter certos estratos da ordem social, surgindo, em consequência de tudo isto, em 1958, o **Nadaísmo**, grupo de intelectuais, poetas, vagabundos, delinquentes, etc., que responderam com violência à violência, que tentaram, sem consegui-lo, demolir todos os cimentos em que repousava a imortal república. Um destes cimentos era o idioma espanhol. Se restabelecia a antiga peleja que já havia deixado marca em Silva e se procurava de uma vez por todas cancelar a dívida com esse idioma que "empesta", segundo expressão de um de seus integrantes. Os **nadaístas** não o conheciam mas teriam tornado seu o lembrete de Oliverio Girondo que diz: "Até Dario não existia um idioma tão rude e fedorento quanto o espanhol" (19).

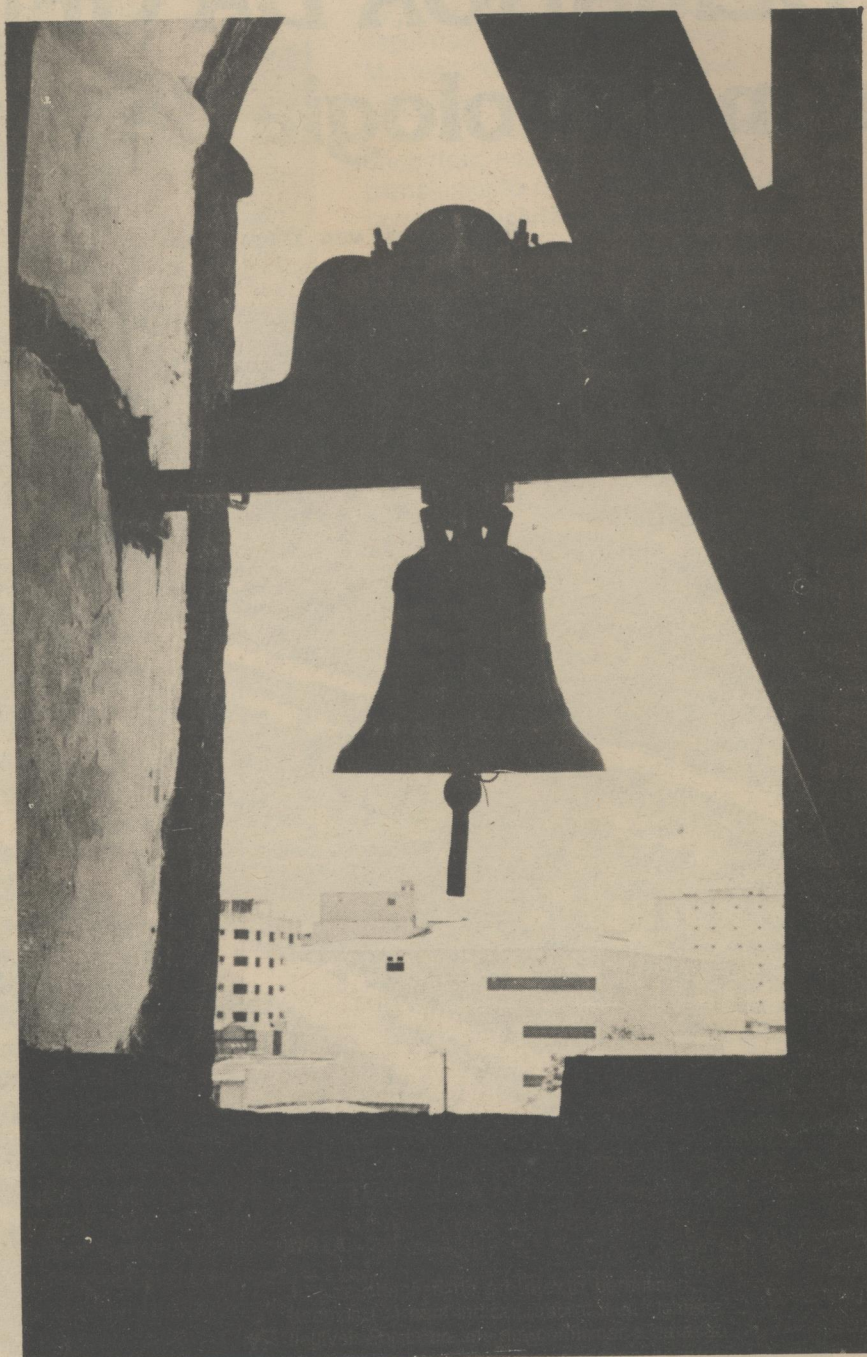
A busca do **Nadaísmo**, apesar de estar mal delineada e carecer de organização investigativa, encaminhava-se a tratar de encontrar uma afirmação, uma identificação, em um idioma que estivesse mais ao lado do poeta como pedaço do povo, da massa, e este não podia ser o espanhol que os sacerdotes e mestres seguiam impondo a sangue em escolas e colégios. Ao vir das classes mais favorecidas pelo infortúnio, como dizia o poeta Jotamario, o **Nadaísmo** reclamava sua porção de mudança, de independência.

A inoportuna rebelião vanguardista do **Nadaísmo** delineava também, fora de por a literatura ao alcance dos marginais, duas interrogativas nunca formuladas



diretamente porém debatidas internamente: O espanhol é realmente nossa língua? Se não é assim então falamos com uma linguagem imposta, que não nos pertence e cujas categorias não se acoplam a nossa realidade. A segunda interrogativa era: Falamos um espanhol outro, algo como o espanhol que escrevia Pierre Menard, autor do **Quijote**? Se é assim então estamos utilizando as mesmas palavras, os mesmos jogos sintáticos, a mesma linearidade discursiva, conservamos a mesma ordem gramatical ao escrever nossos textos, ao nos comunicarmos com a palavra na boca, porém outro será o texto, outro o dito e expresso. Nisto coincidiam com a preocupação que anos antes expressava Jorge Gaitán Durán ao responder a certa visão crítica espanhola da literatura latino-americana: "Teríamos que indagar se na América Hispânica se fala em espanhol deformado ou em diversos idiomas nacionais que já não são espanhol" (20).

Quero concluir esta exposição com algo que me dizia há algum tempo meu amigo o poeta Alvaro Mutis. Falávamos do México e, ao nos referimos aos problemas de comunicação com o mexicano em relação aos outros povos de fala hispânica, Mutis afirmou que o problema residia em que os latino-americanos supúnhamos que porque falávamos espanhol podíamos compreender-nos e entender-nos completamente com eles, e acrescentou: "O grande obstáculo é que falamos espanhol, nos entenderíamos melhor se eles falassem chinês e nós espanhol ou vice-versa". Sirvam estas palavras, um tanto hiperbólicas se se quer, para abrir luz sobre este problema, já não um problema unicamente colombiano, mas sim um dos grandes problemas que temos os habitantes do novo mundo, do outro mundo, nosso mundo americano.



- (1) Luis Flórez, **Cuervo y el castellano en América**, en *Revista de Indias*, 1936-1950, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 67.
- (2) Baldomero Sanín Cano, **Letras colombianas**, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 159-160.
- (3) Marco Fidel Suárez, **Estudios gramaticales**, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubroil, 1885, p.26.
- (4) Rufino José Cuervo, citado por Luis Flórez, *Revista de Indias*, p. 57.
- (5) Luis Tejada, **Gotas de tinta**, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- (6) Pedro Henríquez Ureña, **Las corrientes literarias en la América Latina**, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 31.
- (7) Rafael Maya, **Los orígenes del modernismo en Colombia**, Bogotá, Imprensa Nacional, Biblioteca de Autores Contemporáneos, 1961, p. 16.

- (8) Daniel Arango, **José A. Silva y el Modernismo**, en *Revista de Indias*, 1936-1950, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 26.
- (9) Rafael Gutiérrez Girardot, **La literatura colombiana en el siglo XX**, en *Manual de historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, pp. 452-453.
- (10) Abelardo Forero Benavides, **León de Greiff**, en *Revista de Indias*, 1936-1950, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 74.
- (11) Luis Vidales, **Suenan timbres**, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, p. 20.
- (12) Andrés Holguín, **Antología crítica de la poesía colombiana**, Bogotá, Biblioteca del Banco de Colombia, 1974, tomo II.
- (13) Octavio Paz, **Xavier Villaurrutia en persona y obra**, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pg. 54.

- (14) Juan Lozano y Lozano, **Los poetas de Piedra y Cielo**, Suplemento Literario de *El Tiempo*, Bogotá, 3 de março de 1940, s/p.
- (15) Fernando Charry Lara, **Eduardo Carranza en la poesía colombiana**, revista *Eco*, n° 258, Bogotá, p.256.
- (16) Fernando Arbeláez, **Panorama de la nueva poesía colombiana**, Bogotá, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1964, p.9.
- (17) Jorge Gaitán Durán, **Obra literaria**, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, p.445.
- (18) Héctor Rojas Herazo, **Señales y garabatos del habitante**, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, p.187.
- (19) Oliverio Girondo, **Obras Completas**, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, p. 149.
- (20) Jorge Gaitán Durán, *Ob. Cit.*, p. 283.

Armando Romero nasceu em Cali, Colômbia, em 1944. Autor de **Los Móviles del Sueño** (1976), **El poeta de vidrio** (1979) e **Las combinaciones debidas** (1989), todos de poesia. Como ensaísta publicou também **Las palabras están en situación** (1988). É um dos mais importantes poetas colombianos de sua geração. Atualmente reside nos Estados Unidos.

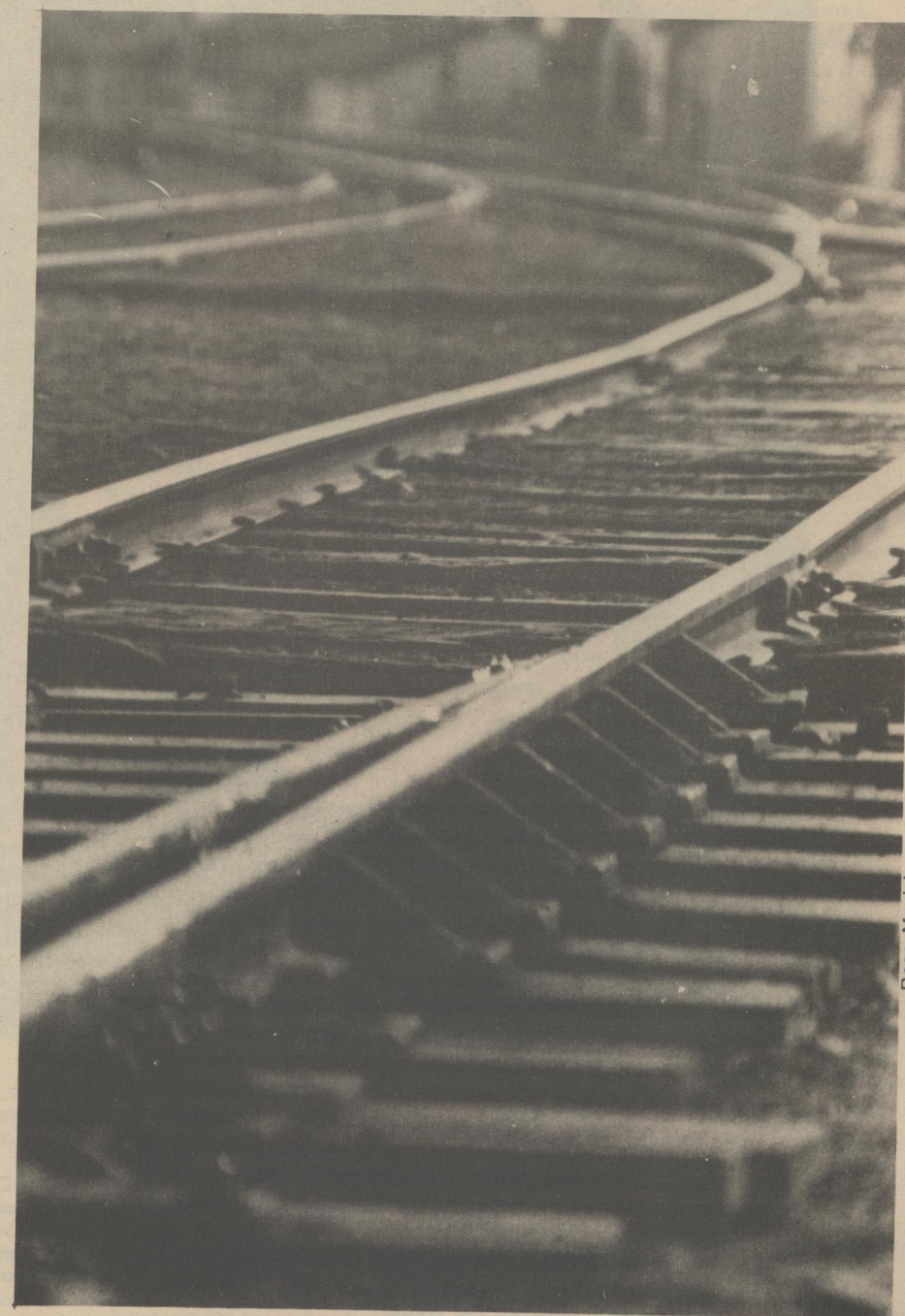
EM DEMANDA DA GÊNESE: uma metodologia de trabalho

Sônia Maria van Dijk Lima

Para Léopoldo Sédar Senghor (1989), "preservar os testemunhos da criação e do pensamento e tornar acessíveis a pesquisa internacional os manuscritos dos criadores e intelectuais é um gesto de profundo civismo mediante o qual afirmamos nossa identidade e asseguramos a continuidade, a sobrevivência de nossa herança cultural. Tal herança não é um momento empoeirado, uma reminiscência erudita ou elitista, mas o espaço de um verdadeiro 'culto dos ancestrais' que fecunda e revigora o projeto das gerações que a recebem". Concepção semelhante à do escritor e estadista senegalês parece ter animado pesquisadores de vários países, renovando o interesse pelos documentos de arquivo. Cada vez mais, buscam-se dados que auxiliem a melhor compreensão das relações culturais e literárias e, principalmente, que iluminem o conhecimento da criação poética, pois muitas pesquisas propõem-se ao estudo da gênese do texto, segundo os postulados da Crítica Genética.

Não sendo propriamente uma teoria, a Crítica Genética ou Estudo da Gênese Textual traz uma orientação metodológica que exige o estabelecimento de uma nova perspectiva para a investigação de manuscritos. Procura verificar, através dos documentos, os mecanismos da produção do discurso, a fim de elucidar os modos de proceder do autor e o processo que preside a escritura. Seu campo de atuação é o arquivo. Seu objeto, o manuscrito. Seu instrumento, o prototexto, construído operacionalmente pelo pesquisador, a partir da organização, decifração, colação e transcrição dos documentos.

O principal interesse do crítico genético é tentar isolar as operações pelas quais o texto foi sendo construído. Assim, por exemplo, o estudo das rasuras de um documento constitui-se tarefa relevante nesse reencontro do texto em elaboração. O crítico genético, portanto, volta-se para o processo de produção e não para o produto alcançado, definido na forma de livro, disponível nas bibliotecas e livrarias. O estudioso da gênese textual não quer estabelecer



Rosa Maciel

o texto definitivo, nem persegue o texto ideal, fruto da "vontade do autor". Esse pesquisador investiga o texto em seu *vir a ser*. Detém-se, muitas vezes, na contemplação do provisório, nos movimentos alternativos de substituição, eliminação, acréscimo. O resultado desse trabalho, o texto (RE) estabelecido em sua gênese, revela fases de escritura, mostra o autor em seu fazer literário, na medida que reconstitui os paradigmas visitados durante a aventura da criação poética.

Assim, a investigação, perscrutando os testemunhos documentais conservados nos arquivos (planos, rascunhos, originais de obras), permite o reencontro do

autor no curso de uma atividade por nós compreendida como luta contra o espaço branco da página, a ser habitado por emoções, desejos, vitórias e derrotas, que se oferecerão ao leitor como elementos poéticos.

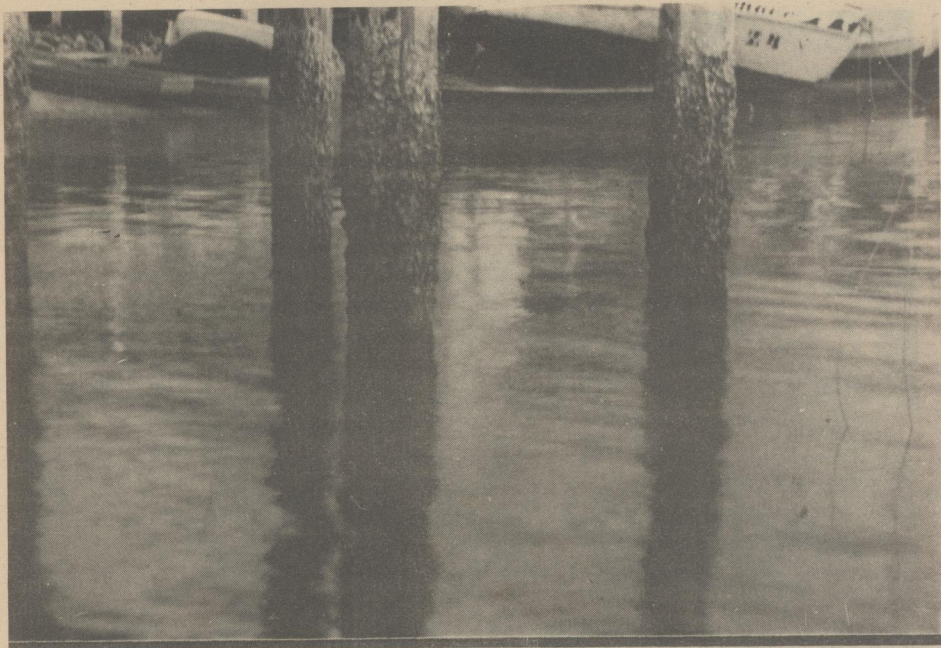
A adoção de uma tal orientação metodológica remeterá os estudos literários no Brasil a rumos até então apenas entrevistos no nosso contexto crítico-literário. Como disse Lília Ledon da Silva (1987), depois de "quase duas décadas de incessantes atividades no ITEM/CNRS em Paris, três intensivos anos de pesquisa e divulgação no Brasil com a APML (Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário), não se pode dizer que a Crítica Genética seja, hoje, uma incógnita enquanto

disciplina autônoma no campo das Ciências Humanas e mais especificamente nos setores da Crítica Literária e da Lingüística".

A que pontos nos levarão esses estudos "estamos longe de o saber e a crítica genética levanta hoje questões que vão balizar muito tempo ainda a marcha da pesquisa", como disse Louis Hay (1986). O mesmo estudioso, após sublinhar que a investigação genética não pode ser um interesse limitado a uma só instituição nem a um só país, afirmou que "seu destino vai depender de hoje em diante da dimensão internacional de nossos trabalhos, tanto é verdade que as questões que ela levanta são questões que se dirigem a nós todos" (1986). Participemos, então, da discussão, investigando procedimentos escriturais de autores da Literatura Brasileira.

Para conduzir nossas considerações, escolhemos Hemilo Borba Filho, pernambucano de Palmares (1917-1976), cuja produção se realiza em mais de um gênero. No seu arquivo, tomamos um conjunto de documentos que informam os antecedentes de seu último romance publicado, *Agá* (1974), a saber: um caderno de notas e quatro volumes contendo o texto de *Agá*. Considerando que "um prototexto é uma certa reconstituição do que precedeu um texto, estabelecido por um crítico com a ajuda de um método específico, para constituir o objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo", conforme lição de Jean Bellemin-Noël (1977), são esses cinco documentos que constituem o prototexto de *Agá*, tendo em vista as relações que mantêm entre si e com a obra publicada.

O caderno de notas possui três conjuntos de registros e só no primeiro deles os apontamentos se referem a *Agá* (ff. 1-35). Aí estão dados que informam um plano geral da obra e detalhes de partes; há referências quanto ao caráter de personagens e quanto à linguagem a ser adotada; há cópias de trechos de autores selecionados e notas de providências práticas a tomar, como correções e alterações a efetivar. A pluralidade de apontamentos levou-nos a considerar o manuscrito como *Caderno de anotações*; a denominação parece melhor abranger



Rosa Maciel

sua função e sua relação com **Agá** do que, por exemplo, **caderno de rascunho**, que poderia significar, a base que imediatamente, que houvesse apenas esquemas da obra e/ou esboços de trechos da narrativa.

Os quatro volumes com o texto de **Agá** estão datilografados, com rasuras feitas à mão. Esses documentos trazem colagens de recortes de jornal (o primeiro deles) e fotocópias de desenhos do artista pernambucano José Cláudio (o primeiro e o segundo documentos), como formas de composição do texto romanesco. Vale esclarecer que os desenhos foram solicitados ao artista plástico por Hermilo Borba Filho em função de **Agá**. A colação mostrou tratar-se de quatro versões de **Agá**, elaboradas no período de maio de 1970 a outubro de 1972.

Tomando-se o **Caderno de anotações**, verifica-se que, desde muito cedo, uma das idéias era dar espaço a um conjunto de tipos ou personalidades, que viveriam os episódios, na primeira parte da obra, e que seriam sujeitos de cada um dos capítulos, de acordo com o que vemos, por exemplo, na p. 3 do **Caderno de anotações** (1):

(Cap. do Padre: ...)

A insistente referência à introdução de horóscopos (**Caderno**, ff. 7, 14, 31 e 33) mostra que o autor queria doze figuras. Nas ff. 2 e 3, surge uma primeira nominalização desses tipos e, em alguns casos, há pistas do caráter que assumiriam:

+ sério -sério + sério

As personalidades ou figuras centrais de cada capítulo não foram selecionadas de um só vez. Seus nomes surgem ao longo das anotações, em folhas distanciadas umas das outras por notas com outros significados, como as citações de autores. As doze figuras escolhidas no curso das anotações, e cujos

capítulos estão desenvolvidos na 1ª versão de **AGÁ**, são as seguintes: embaixador, padre, dramaturgo, cronista social, proxeneta, guerrilheiro, o-morto-carregando-o-vivo, agente funerário, deputado, hermafrodita, ancião, lírico-trágico-cômico-pastoral. Esses doze capítulos são introduzidos por um texto de abertura, onde a personagem Hermilo faz a apresentação de seu caráter e anuncia o sentido pretendido da obra. A partir da 3ª versão de **AGÁ**, as doze personalidades reduzem-se a sete: embaixador, padre, guerrilheiro, agente funerário, deputado, hermafrodita, lírico-trágico-cômico-pastoral.

A segunda parte do romance é constituída por textos indicados em sua titulação como **livros**. No **Caderno de anotações**, vemos que, a princípio, eram cinco os **livros** pensados (f. 14). Como textos independentes, ofereciam liberdade para que se jogasse com a titulação e conteúdos e, por isso, o autor não parece ter-se decidido facilmente acerca de seus títulos e matérias. Assim é que ele pensou num "Livro das Confissões" dividido em dois, "1º" e "2º" (**Caderno**, f. 14), que trataria de assunto regional ou da História (**Caderno**, f. 19), enquanto o "Livro dos Mortos", de início, estaria inspirado no Egito (**Caderno**, f. 19) sem outras indicações. Acontece que o "Livro das Confissões" se transformou, passando a tematizar os sete pecados capitais, e o "Livro dos Mortos", buscando a História, tem seus heróis, SÓ BRASILEIROS (assim no manuscrito), citados nas ff. 24 e 28 do **Caderno de anotações**, o que não significa abandono do modelo recolhido na cultura egípcia. Na 1ª versão de **AGÁ**, passam a ser quatro os **livros**: "Livros dos Mortos", "Livro dos Conhecimentos Gerais (Fragmentos)", "Livros dos Conhecimentos Gerais", "Livro das Confissões". Desde a 3ª versão, a

segunda parte de **Agá** compõe-se dos seguintes **livros**: "O Livro dos Mortos", "O Livro das Mutações", "O Livro das Confissões".

Ler o **Caderno de anotações** e encontrar, nos apontamentos, um planejamento de **Agá** não nos deve levar à conclusão de que o projeto da obra se fez como um momento estanque em relação à construção do texto ficcional. Se é verdade que o **Caderno** testemunha uma fase de trabalho — o plano, é verdade também que entre esse documento e os demais há uma forte solidariedade, num jogo marcado pelos reajustes em demanda do objetivo comum a todos: a obra. Mais do que atestar a preparação do romance, o **Caderno** traduz um método de trabalho, no qual plano e escritura se relacionam dialeticamente, na medida que a escritura supera as orientações dos apontamentos tomados, cumprindo-os, descumprindo-os, alterando-os.

Os documentos indicam que o modo de proceder de Hermilo Borba Filho exigia leituras do texto escrito parcial e totalmente; leituras que, muitas vezes, o levavam a lançar no **Caderno de anotações** um discurso sobre o texto, como medida de orientação do trabalho em curso. Assim, temos no **Caderno** notas de ações práticas como:

8 - Introduzir Entrevista em Eu, Cronista Social.

12 - Datilografar

13 - Corrigir datilografia (f. 14)

Essas situações ligam-se diretamente ao autor como sujeito envolvido na carpintaria da obra. Tais anotações não se fazem de uma só vez; distribuem-se pelo **Caderno**, alternando-se com materiais destinados à ficção. Também o autor indicou suas relações com a escritura e impôs-se personagem da aventura da criação literária, a ponto de se projetar na ficção nesse sentido, destacamos a anotação da f. 7 do **Caderno**, onde o possessivo **minhas** é flagrante da intimidade entre autor e discurso ficcional e da contaminação romanesca sofrida pelo documento não ficcional que é o **Caderno**:

4 - Uniformizar as minhas várias mulheres para (ileg.) Eva

Apontamentos como:

(6 Aliviar os palavrões)

(7 Aliviar as cenas

pornográficas)

(8 Aliviar o mau gosto),

(**Caderno**, f. 31)

provocam-nos uma certa reflexão: como poderiam ser pensadas tais

providências se as situações do texto não despertassem as necessidades salientadas? Dificilmente significam puras premonições; os excessos apontados precisam antes ser cometidos para que se planeje seu "alívio". Logo, havia texto com certas demasias (segundo o senso crítico do autor) no momento da anotação no **Caderno**; são inúmeras as alterações na 1ª versão de **AGÁ** confirmando o cumprimento desses tópicos.

Não descartamos a possibilidade de que o autor tenha uma concepção da estrutura virtual de sua obra. Mas os documentos informam ao pesquisador a realização e não virtualidade. No caso em estudo, vemos que o projeto se foi completando à medida que a obra crescia, atualizava-se. Por isso o "Esquema Geral" surge na f. 19 do **Caderno**, ainda que não mostre integralmente a organização completa da obra, pois certas partes já estavam esquematizadas em folhas anteriores e outras seriam definidas com mais clareza adiante. O fato é que o **Caderno de anotações** funcionou como instrumento regulador do trabalho de criação, guardando o planejamento e uma orientação da escritura, além de adquirir uma nuance ficcional ("... minhas várias mulheres..."). Mas, se o **Caderno** não se limita ao projeto da obra, nem tudo o que foi planejado nesse documento alcançou realização no texto ficcional. Por outro lado, **Agá**, em todas as versões e na publicação, traz elementos que não estão registrados no **Caderno**.

Conforme Philippe Willemart (1986), a lição do prototexto põe em cena o autor-"scriptor" e o autor-leitor. Nos documentos que consultamos, o "scriptor", a partir de um mínimo de plano, lança-se à atividade de escrever, retomando o plano para completá-lo, ajustá-lo, segundo as necessidades surgidas na escritura, e anotando ações que deve cumprir na organização de sua tarefa como "scriptor" (corrigir, introduzir horóscopo, etc.). Mas envolvido na criação, o autor-"scriptor" afasta-se do planejamento, obedece a imposições da escritura, que ultrapassa as anotações iniciais: introduz elementos não previstos, abandona outros anotados preparatoriamente.

O autor-leitor, voltado para seu próprio texto, acompanha o processo de escritura e dita decisões sugeridas pela leitura: "Aliviar as cenas pornográficas", por exemplo. Por isso, o trabalho de passar a limpo o texto, depois de sucessivas leituras testemunhadas pelas inúmeras rasuras e expurgos, não se limita à tarefa de datilografar mecanicamente o texto; a nova datilografia gera uma nova versão, graças a outras

alterações surgidas. O autor-"scriptor" e o autor-leitor continuam em cena.

Situação exemplar desse jogo entre plano e escritura, entre "scriptor" e leitor encontramos no prototexto hermiliano. Sem que constasse no **Caderno** qualquer referência, surge na **1ª versão de AGÁ** uma longa exposição acerca do teatro chinês, como parte do delírio de uma personagem. Na passagem da terceira para a quarta fase de escritura, o autor LÊ a possibilidade de alteração do discurso e explora-a de forma a atualizar uma modificação temática no trecho. Vejamos:

3ª versão de AGÁ

Mao Tsé Tung me espera. Ele ficou de me explicar muita coisa que me tem intrigado nestes últimos anos. Ninguém melhor do que Mao para explicar as coisas. O assunto é da mais alta importância. Trata-se de desvendar as origens do teatro chinês... (...) Diz-se que o teatro chinês nasceu da dança e do canto (...) O ator-cantor se encarregava das passagens escritas em verso e não havia distinção entre tragédia e comédia. Mas que é que você tem? Está com medo de alguma coisa? Não, não fique aí, afastada. Venha para cá. Sim, assim, abraçada comigo. E preste atenção. Os assuntos giravam em torno da bondade filial, vícios, fraquezas nacionais, corrupção oficial, inobservância das leis. O imperador—**deus ex-machina**—muitas vezes surgia para solucionar um conflito. As histórias de amor eram raras e o fanatismo ia até ao absurdo. As cenas violentas eram muito frequentes, especialmente o suicídio, considerado um costume honroso.

(ff. 223-225)

4ª versão de AGÁ

Mao Tsé-Tung me espera. Ele ficou de me explicar muita coisa que me tem intrigado nestes últimos anos. Ninguém melhor do que Mao para explicar as coisas. O assunto é da mais alta importância. Mas que é que você tem? Está com medo de alguma coisa? Não, não fique aí afastada. Venha para cá. Sim, assim, abraçada comigo. E preste atenção. Quero saber porque lá ainda existem bondade filial, vícios, fraquezas nacionais, corrupção nacional, inobservância das leis, ele, o deus ex-machina, surgindo para solucionar os conflitos. Por outro lado, as histórias de amor são raras e o fanatismo vai até ao absurdo. As cenas violentas são muito frequentes, especialmente o suicídio, considerado um costume honroso.

(f. 170)

Para Louis Hay (1986), existem dois tipos de escritura: uma que se faz partindo de um **programa** e outra que se revela num **processo**. Depois

de considerar o "caráter fortemente prospectivo e controlado" da escritura programada, esse pesquisador refere-se ao testemunho de manuscritos comprobatórios da "realidade de um processo genético que ignora tanto as estratégias programadas quanto os detalhes de planificação", cumprindo-se substancialmente num trabalho constante de escritura. No entanto, sublinha que entre esses pólos da escritura—programa e processo—há "um certo número de formas intermediárias e esta constatação é interessante por si mesma uma vez que dá acesso a uma descrição tipológica dos processos de gênese".

Como tivemos ocasião de verificar, em seu atelier, o autor nem sempre vive uma fase preparatória distanciada da escritura. Ainda que, didaticamente, procuremos ler no conjunto de documentos dados relativos a um projeto de obra e aspectos que falam mais diretamente da realização da escritura, o mais acertado é compreender que para o autor preparação e escritura podem ocorrer de forma simultânea, sendo a variedade de procedimentos ditada pela dinâmica da atividade. Fato é que a criação romanesca não exclui de sua gênese um plano, até mesmo para ser modificado no processo. Por outro lado, se a escritura escolhe seus próprios caminhos, fugindo ao planejado, o autor não declina de seu papel de "scriptor" nem de seu papel de leitor; sua presença pode, perfeitamente, ser reencontrada nos apontamentos que traduzem um controle da atividade criativa, nas modificações, correções, expurgos.

Voltando à tipologia sugerida por Louis Hay, entendemos que a escritura hermiliana se realiza combinando os dois expedientes, ou seja, é **programada no processo**, na permanente relação entre autor-"scriptor", autor-leitor e dinâmica da escritura.

A pesquisa genética, invadindo o silêncio dos arquivos, deixa patente que a criação resulta mesmo de planejamento, dinâmica de uma atividade, trabalho, controle crítico exercido pelo próprio autor, influências culturais, relações transtextuais, etc., num jogo em que se defrontam autor-"scriptor" e autor-leitor. Não se pretende, porém, diminuir o valor da obra publicada ou invalidar a leitura dos elementos agenciadores do texto feita por aqueles que elegem o livro como **corpus**. Para o estudioso da gênese textual, rever o autor selecionando e organizando materiais a fim de engendrar um universo, cujo único alicerce é a estrutura do discurso poético, contribui para definir a criação literária em sua dimensão histórica.



Rosa Maciel

NOTA

1. Nas citações do prototexto hermiliano, usamos () para indicar rasura; ileg. significa ilegível. Por interesse em confirmar a datação dos documentos, temos mantido os acentos gráficos empregados por HBF, que são de acordo com a ortografia anterior à reforma de 1971.

Referências Bibliográficas

- BORBA FILHO, Hermilo — Prototexto de **Agá**. Estabelecido por Sônia Maria van Dijck Lima. Fonte: Arquivo HBF. Recife.
- **Agá**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- BELLEMEN — NOEL, Jean — Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. LITTÉRATURE: genèse du texte, Paris, Larousse, n. 28, déc. 1977, pp. 3-18.
- HAY, Louis-Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature. In I ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES. São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1985, pp. 129-147. Anais. São Paulo, 1986.
- SENGHOR, Léopold Sédar — A palavra escrita... uma frágil herança. Trad. Clóvis Alberto Mendes de Moraes. O CORREIO: manuscritos modernos — uma frágil herança, UNESCO, ano 17, n. 7, jul. 1989, p.4.
- SILVA, Lília Ledon da — A prática de uma prática. BOLETIM DA APML, São Paulo, Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, n. 6, mar. 1988, pp. 7-11.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck — **Gênese de uma poética da transtextualidade**: apresentação do discurso hermiliano. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989. Tese de doutorado. Inédito em livro.
- WILLEMART, Philippe — O autor não morreu. FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 3 ago. 1986, pp. 10-11. FOLHETIM.
- Conceitos de manuscritologia. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 fev. 1988, pp. 2-3. FOLHETIM.

Sônia Maria van Dijck Lima (PB), professora do Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Literatura Brasileira.

VINHO & SEGREDO ⁽¹⁾

Julio Peradejordi ⁽²⁾ & Omar Ibn Al'Faridh

Remontagem, tradução e notas de Paulo Octaviano Terra ⁽³⁾

(A Donizete Galvão de Souza)

"A fonte que brota da terra de Deus vivifica o universo inteiro".

M. R. ⁽⁴⁾, VIII, 31

1. Omar Ibn Al'Faridh e sua obra mais conhecida

Julio Peradejordi

O **Elogio ao vinho** é a obra mais conhecida de Charaf ad-din Omar ben Al'Faridh, este grande poeta místico-muçulmano, de origem síria, nascido no ano de 577 (1181 d. C.) e morto nesta mesma cidade em 633 (1235 d. C.), que não só foi um dos maiores procuradores da verdade dentro da fé muçulmana, como também levou uma vida ascética.

Seu mestre, pelo que parece, um homem pouco apreciado por seus contemporâneos, sob o ofício de pasteleiro, escondia uma extraordinária sabedoria.

Inclusive Dermenghem, um dos tradutores franceses do magnífico poema que apresentamos, também não acreditava que Ibn Al'Faridh tivesse alcançado o conhecimento da verdade.

Parece-nos que não devemos julgar nem o personagem nem tampouco o seu mestre, do qual não se sabe quase nada, mas a sua obra, que esta, sim, contém o aroma inconfundível, o sabor totalmente peculiar da vivência de que nos fala. Não nos afirma que bebeu do vinho e, por isto, sabe como descrevê-lo? Não declara que o mundo é seu reino e o tempo seu escravo?

Certos espíritos beatos talvez fiquem surpresos com o fato de que um dos mais celebrados autores da mística islâmica utilize imagens como o vinho ou a embriaguez que, para uns, podem ser grosseiras e, inclusive, pecaminosas. Mas desde o primeiro verso deste singular poema o autor já nos deixa de sobrevivo: não se trata de um vinho corriqueiro, corruptível, mas transcendente, "criado antes mesmo da própria criação da vinha". E não vamos ver aqui apenas uma mera imagem



Rosa Maciel

poética atribuída à imaginação de Ibn Al'Faridh. O **Sepher ha Zohar** também nos fala de um banquete de que, depois da ressurreição, participarão os escolhidos, no qual, afirma, beber-se-á de um vinho, conservado desde a criação, que será servido aos justos.

A simbologia do vinho não é, pois, algo característico de Ibn Al'Faridh ou do islamismo. Trata-se de uma simbologia universal. Em todas as culturas, em todas as épocas, o vinho relacionou-se à vida e à imortalidade. Baste que nos fixemos na palavra "vid" que, não só fonética como etimologicamente, associa-se a "vita" — vida. Do taoísmo ao cristianismo, o vinho aparece em um sem-número de cerimônias e ritos. Na santa ceia, prefiguração da sagrada missa, Jesus declara que o vinho é "seu sangue, o sangue da aliança" (S. Marcos, XIV, 24).

Comentando uma conhecida passagem do **Cantar dos cantares** (II, 4), "Introduzi-me na casa do vinho", Orígenes disse que o vinho é a alegria, o espírito santo, a sabedoria e a verdade.

No Alcorão (LXXXIII, 26 a 28), podemos ler que aos ressuscitados será dado beber de um vinho aromático e selado, que estará misturado com a água do Tasmim. "Este vinho — diz o livro sagrado do islamismo

—, é como uma fonte de que bebem aqueles que se aproximam de Alá".

Outro grande místico persa do século VIII, Bayazid de Bistham, dizia: "Eu sou o bebedor, o vinho e o escanção. Dentro do mundo da unificação todos são um".

Se o vinho foi considerado deste modo por grandes sábios, sem dúvida, sua simbologia esconde um profundo ensinamento que parece estar em estreita relação com a simbologia da palavra. É muito conhecida a passagem bíblica em que Adão, dando nome aos animais, concedeu-lhes vida. Os cabalistas interpretam isto da seguinte maneira: antes do que se chamou 'a queda', o homem possuía 'a palavra', graças à qual podia criar uma coisa só com o simples fato de dar-lhe um nome. Esta palavra colocava o homem acima dos animais e o fazia semelhante a Deus que a soprou para aquele. Este ensinamento encontra-se exposto de outro modo no **Corpus hermeticum** (X, 24), quando diz que "o homem é um divino ser vivente que não pode ser comparado aos outros viventes seres terrestres, mas aos de cima, aos do céu, chamados deuses".

Que é e qual é a natureza desta palavra é algo difícil de precisar e constitui o objeto de nossa procura. Mas se nos lembrarmos de que para

os gregos **logos** — palavra, queria dizer também inteligência, razão, talvez nos demos conta de que se trata da verdadeira inteligência, da inteligência divina dentro do homem.

A palavra não é (ou não era) uma mera abstração. É o que permite a comunicação, a manifestação, a concretização do que é abstrato, informe e, portanto, desconhecido. Visto por outro ângulo, o que foi conveniente chamar de 'palavra' é o que permite a comunicação do incommunicável, a manifestação do imanifestado, da verdade que está além das formulações.

Existe um conhecido provérbio latino que afirma: **in vino veritas** — 'no vinho, a verdade', que quer dizer-nos que a verdade encontra-se no vinho, proposição misteriosa que, contudo, à luz da cabala, não o é tanto. Se soubermos que em hebreu as palavras 'vinho' e 'segredo' têm o mesmo valor numérico e, de certo modo, são sinônimas, não acharemos chocante o aforismo hebreu que afirma que "quando o vinho entra, o segredo sai".

Da mesma forma que quando estamos bêbados confessamos nossos segredos com muito mais facilidade do que quando estamos sãos, também, quando se bebe do vinho de que fala Ibn Al'Faridh, o segredo que está em nós se manifesta com menos travas. E este segredo, que é o do homem, não é senão a palavra de que falávamos.

Bebendo do vinho de Deus, acordamos esta palavra e nos tornamos como o Adão do princípio, o homem perfeito de que nos fala a mística muçulmana. Mas para que bebamos do vinho de Deus, primeiro precisamos ir à vinha, símbolo do reino dos céus, daquele lugar de onde emana a vida que vivifica o universo inteiro. Tomara que seu aroma nos ensine como chegar até ele!

Paulo Octaviano Terra (SP), poeta, ensaísta, crítico literário, tradutor.

2. Elogio ao vinho (A khamriya)

Omar Ibn Al'Faridh

À memória do Bem-Amado,
bebemos um vinho que nos embriagou
antes mesmo da própria criação da vinha.

Nosso copo era a lua-cheia.
Ele é um sol.
Um quarto-crescente o faz circular.
Quantas estrelas resplandecem
quando ele está misturado!

Sem seu aroma, eu não teria
achado o caminho das tavernas.
Sem seu esplendor,
a imaginação não poderia concebê-lo.

O tempo conservou tão pouco dele,
que ele é como um segredo
escondido no fundo do peito.

Se seu nome for citado na tribo,
o seu povo se embriaga
sem desonra e sem pecado.

Ele subiu pouco a pouco
do fundo das jarras
e dele, na verdade,
só resta o nome.

Se um dia um homem se lembrar dele,
a alegria se apoderará de si
e a tristeza se desvanecerá.

Só a visão do selo posto nas jarras
já basta para embriagar os convidados.

Se regarem com um vinho como este
a terra de um sepulcro,
o morto reencontrará sua alma
e seu corpo será ressuscitado.

Estendido à sombra do muro da vinha,
o doente agonizante imediatamente
recupera as suas forças.

Perto de suas tavernas,
o paralítico anda e,
lembrando-se de seu sabor,
os mudos começam a falar.

Se as emanções de seu aroma
exalarem-se no oriente,
é capaz de percebê-las
mesmo um homem que, no ocidente,
tenha-se tornado desprovido de olfato.

Aquele que segura a taça
com a palma da mão umedecida com este vinho,
não se extraviará na noite,
pois o que tem na mão é um astro.

Um cego de nascimento
que o tenha recebido em seu coração,
imediatamente recuperará a vista,
pois o rumor de seu filtro
faz com que os surdos ouçam.

Jean Baptiste Carpeaux (1827 - 75) A Dança. Paris.



Se em uma tropa de ginetes
que se dirige rumo ao torrão que o viu nascer,
alguém é mordido por um bicho venenoso,
o veneno não o afetará.

Se o exorcista traçar as letras de seu nome
na frente de um possuído,
tais signos o curarão.

Bordado na bandeira do exército,
este nome embriaga
todos os que andam sob o estandarte.

Ele pole o caráter dos convidados
e por ele se conduzem na via da razão
os que não têm entendimento.

Aquele cuja mão nunca conheceu
o desprendimento, torna-se generoso
e o que não tinha grandeza de alma,
aprende a moderar-se, inclusive na cólera.

Se conseguisse beijar a tampa de seu gomil,
até mesmo o mais estúpido dos homens
chegaria a compreender o sentido
de suas imperfeições.

Dizem-me: "Descreve-o tu
que estás tão bem informado de suas qualidades".
"Sim, na verdade, sei como descrevê-lo".

Ele é uma limpidez e não é água,
é uma fluidez e não é ar,
é uma luz sem fogo e um espírito sem corpo.

Seu verbo preexistiu eternamente
em todas as coisas existentes,
antes mesmo de quando ainda não havia
nem formas nem imagens.

Por ele subsistem aqui
todas as coisas que, contudo,
para quem não compreende,
com sabedoria, velam-no.

Meu espírito comprometeu-se
com ele de tal forma, que ambos,
embora não sejam um corpo
que entrou em outro corpo,
misturaram-se intimamente.

Vinho e não vinha: tenho Adão por pai.
Vinha e não vinho: sua mãe é minha mãe.

A pureza dos copos, na verdade,
provém da pureza das idéias
e as idéias, ele é quem faz
com que elas cresçam.

Fez-se uma distinção,
mas o TODO É UM.
Nosso espírito é o vinho
e nosso corpo, a vinha.

Antes dele, não há 'antes'
e depois dele, não há 'depois'.
O princípio dos séculos
foi o selo de sua existência.

Mesmo antes que o tempo existisse,
ele já estava sob o lagar.
O testamento de nosso pai
só veio depois dele.
Ele é como um órfão.

Tais são as belezas
que se fazem inspiração
para que o louvem
as harmoniosas praias
e os entoadores versos.

Como o amante de Nou'm,
ao ouvir o nome de Nou'm,
o que ainda não o conhece,
só de ouvir falar nele, alegra-se.

Eles disseram: "Pecaste bebendo-o".
"Certamente que não, pois só bebi
o que, privando-me disto,
ter-me-ia feito culpado".

Feliz a gente do mosteiro!
Quanto não se embriagou com este vinho!
E mesmo que não o tenha bebido,
teve a intenção de bebê-lo.

Já antes mesmo de minha puberdade,
conheci sua embriaguez.
Ele estará em mim até mesmo
depois que meus ossos forem pó.

Toma puro deste vinho.
Não o mistures senão à saliva do Bem-Amado,
que qualquer outra mistura será condenada.

Ele está à tua disposição nas tavernas.
Vai tomá-lo em todo o seu esplendor.
Que bom é bebê-lo a um som de música!

Pois, jamais, em lugar algum,
ele convive com a tristeza,
como nunca vivem juntos
as dores e os concertos.

Se te embriagares com este vinho,
ainda que seja só por uma hora,
o tempo será teu dócil escravo
e terás o poder.

Não viveu aqui embaixo
aquele que viveu sem embriaguez
e se não morreu por sua embriaguez,
precisa de entendimento.

Que chore sobre si mesmo
o que perdeu sua vida
sem dele ter tomado a sua parte.

Notas

- (1) — 1. **Vinho & segredo:** PERADEJORDI, Julio & AL FARIDH, Omar Ibn. El elogio del vino. In: ———, et alii. Sufismo. (Retorno a las fuentes tradicionales). *La Puerta*. Barcelona. Obelisco, 1988, pp. 58, 60-65.
2. Como o conjunto textual supra-escrito estabelece parâmetros com/sobre o sufismo, consideremos os seguintes registros:
 - 1^o) Sufi./Do ár. qufii./S. m. 1. Designação dada no ocidente ao rei da Pérsia. 2. Adepto do sufismo; sufista.; Sufismo./De sufi —/—ismo./S. m. Misticismo arábico-persa que sustenta ser o espírito humano uma emanção do divino, no qual se esforça para reintegrar-se./Cf. *sufismo*, do v. *sofismar*./; Sufista. Adj. 2 g. 1. Relativo ao sufismo. S. 2 g. 2. Sufi. (2)./Cf. *sofista*./ (HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 11. impr. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975, p. 1334.).
 - 2^o) Todos nós, em alguma ocasião, já ouvimos falar do sufismo, em árabe o *tasawwuf*.
- Muitos o definiram como uma mística própria do islamismo, coisa que, contudo, além de ser vaga e imprecisa, pode causar confusões. Melhor seria dizer: no islamismo, o sufismo é a experiência da revelação da unidade de Deus. Dito de outro modo, seria a experimentação, mediante uma revelação, da reunião de Deus com o homem e da

do homem com Deus. Assim se expressa a profissão de fé dos muçulmanos, a 'chahada': "Não existe divindade senão Alá e Maomé é o enviado de Alá".

Citando as palavras de Abou Turab, a atitude do perfeito sufi poderia resumir-se da seguinte maneira: "Quereis três coisas que nem sequer vos pertencem: vossa vida que não é vossa, mas do Senhor Altíssimo, vossa pessoa sensual, que também não é vossa, mas dele, vossos bens que não são vossos, mas também dele. Procurais duas coisas que encontrareis não neste mundo, mas no paraíso. A primeira é a alegria e a segunda, o repouso. A confiança consiste em que não ponhais vossa esperança senão no Senhor Altíssimo, em que lhe deis graças se ele vos atender e em que vos resigneis, se ele não vos atender".

N^o memorial dos amigos de Deus, Faridh ud Din Attar, originário da província de Jorasá, no noroeste do Irã, que escreveu durante a metade do século XII e começo do XIII, e morreu por volta do ano de 1230, oferece-nos sentenças da vida de 72 célebres sufis. (TILO, C. del. *El memorial de los amigos de Dios* (Tadhkirat-al-awliya). (Apresentação). In: ———, et alii. Sufismo. (Retorno a las fuentes tradicionales). *La Puerta*. Barcelona, Obelisco, 1988, p. 7.).

3^o) Quanto à origem da palavra 'sufi': "... Enquanto os outros filhos

de Adão dedicam-se a ofícios que lhes permitirão conquistar este mundo, Sete dedica-se totalmente ao serviço divino. O anjo Gabriel traz do paraíso uma veste de lã (sufi) verde, com que reveste Sete. Os anjos vêm visitá-lo e, voltando ao céu, anunciam aos outros: "Há alguém vestido de lã (sufi) que, na terra, dedica-se ao serviço divino!" É assim que, desde o profeta Sete, a designação 'vestidos de lã' dá-se ao grupo dos 'sufis'. Esta narração ilustra a explicação mais comum da palavra sufi. Biruni oferecia outra, aproximando a palavra árabe sufi da grega *sophos* (sábio). (Idem, v. IV, p. 443, n. 91). Assim, pois, não pode haver nenhuma diferença entre o verdadeiro sufi e o verdadeiro xiita". (TILO, C. del. *El imam escondido*. (Notas). In: ———, et alii. Sufismo. (Retorno a las fuentes tradicionales). *La Puerta*. Barcelona, Obelisco, 1988, p. 44.).

- (2) — Julio Peradejordi (Espanha: Barcelona): um dos apresentadores da edição especial de textos de autores sufistas do número de *La Puerta* aqui utilizado.
- (3) — Paulo Octaviano Terra (Varginha (MG) — 1953): poeta, ensaísta, crítico literário, tradutor, professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.
- (4) — M. R.: CATTIAUX, Louis. *Le message retrouvé*.

Paulo Octaviano Terra

Varginha (MG), dezembro, 22, 1989/23 de janeiro de 1990.

Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, de Clarice Lispector, é obra em que o moderno se faz presente no paradoxo de uma

mística da não-transcendência. Lóri — apelido de Loreley —, a personagem feminina, e Ulisses são os únicos protagonistas desse romance cuja trama se concentra na narração da trajetória de ambos em busca da descoberta do próprio ser feminino e masculino.

Em Lóri, não vemos a figura característica da mulher da 2ª metade do século XX, em luta contra o legado ancestral de uma pretensa superioridade do homem em relação à mulher. Lóri vive seu lado ying, não obstante depurando-se das muitas capas e máscaras impostas ao ser humano, ao longo de todo um processo de estratificação cultural. Através da experiência de Lóri e, ao lado da dela, também a de Ulisses, o mundo se nos revela em seu ser mais oculto e profundo, deixando-se compreender na experiência de uma plenitude sensorial que nos lembra certos estados de clarividência mística, embora desvinculados de uma transcendência. É como se se tratasse de uma religiosidade imanente e, como tal, ligada a um deísmo humano, terreno, voltado para o mundo em sua espessura puramente cósmica. A representação do mundo, enquanto epifania do ser abissal, contém símbolos e imagens tomadas de empréstimo à linguagem religiosa, bíblica. Assim se dá com "maçã", símbolo de introdução da personagem num novo modo de percepção da realidade, isto é, o "paraíso" que é o mundo descoberto em sua face de fruição, de realidade insólita e maravilhante. Tal se verifica mediante uma espécie de supra-consciência a qual, a nível da narrativa, se define como "estado de graça" (outra expressão tomada do vocabulário religioso) e advém de forma inesperada, não prevista, misteriosa em seus mecanismos secretos. De dentro da própria estranheza, o mundo é visto como abissal, cada momento contendo o pulsar de uma realidade que independe de qualquer instância pragmática ou racional, ligada que está à instância maior que é a aprendizagem do ser.

Percebendo o mundo como fruição do ato de existir, Lóri experimenta uma alegria que não vem manchada pelo travo da morte. Assim ela tem uma percepção nova de si mesma e do mundo, sem se indagar metafisicamente as razões existentes por trás do fenômeno que nela se produz, alterando, embora não de forma duradoura, a fisionomia monótona do cotidiano.

O fato de reconhecermos nessa postura de receptividade das personagens face às forças secretas

O abismo do mundo sob duas perspectivas

Maria Da Paz Ribeiro Dantas

da vida a afirmação do seu lado ying, significaria enquadrar o romance numa moldura predominantemente romântica, ao invés de moderna? Por um lado isso é verdade, se considerarmos que o homem moderno é mais senhor de seu próprio eu, tendo mesmo substituído, a nível de linguagem, a alma pela mente, no sentido de que esta passou a ser um território inteiramente devassado por técnicas de exploração, como é o caso da psicanálise. Por outro lado, a modernidade de Clarice Lispector é um dado presente na própria estrutura da narrativa e, dentro desta, na ambigüidade (uma característica da literatura moderna), representada pela existência de um Deus que, em sendo tal, não se situa além da realidade do mundo percebido sensorialmente. Tanto isso se verifica que, ao comer a maçã depositada

sobre a mesa, Lóri não é expulsa do paraíso e sim penetra nele, ao encontrar o verdadeiro sentido da própria existência. Eis a ambigüidade trazida a nível da linguagem pela desconstrução do discurso bíblico, denotador da verdade teológica ligada ao dogma do pecado original. Desconstrução/construção num outro plano, onde os signos não mais comportam o sentido unívoco de um real dado, mas remetem a uma realidade estranha à noção de verdade, ortodoxamente considerada. Sob tal perspectiva, podemos afirmar que o abismo do mundo, em Clarice Lispector, difere essencialmente daquele drummondiano, referido no poema "A máquina do mundo". Ali, o sujeito da experiência não é um personagem de ficção, como é o caso de Lóri no citado romance de C. L. No poema de Drummond, o sujeito da

experiência é o próprio eu poético o qual, numa narrativa aparentemente subjetiva, na verdade exprime o sentimento do homem moderno, em sua recusa ou inaptidão de abrir-se à experiência de aceitação do mistério, daquilo que ultrapassa o seu poder de compreensão. Não somente a recusa do mistério, mas o cansaço intelectual resultante do esforço especulativo com que ele se tem colocado perante o enigma do universo, da existência. Enquanto Lóri se deixa envolver pelo "estado de graça" que a maçã lhe proporciona, introduzindo-a no paraíso (ao invés de ser expulsa dele, como ocorre no Gênesis), algo diverso acontece em "A máquina do mundo". Ao abrir-se como dom de revelação gratuita à sensibilidade e à inteligência daquele homem que palmilhava vagamente uma estrada de Minas, o mundo é por ele recusado. Não o mundo em si, mas o apelo a uma participação mais íntima que demanda inclusive a fé e a esperança, elementos que há muito desertaram (é o poema que o diz...) do espírito de quem, "noturno e miserável", nada mais é do que um representante do niilismo característico da idade pós-moderna. No poema de Drummond, o dom do mundo como riqueza gratificante à capacidade humana de admirar-se e de reverenciar as fontes do mistério, é recusado. Isso tem a ver não com o desconhecimento da face indecifrável do mundo, e sim com a desmotivação de enveredar por outras vias de apreensão da realidade, que não aquelas exaustivamente exploradas pela atividade racional. Vejamos como nestes tercetos de "A máquina do mundo" a recusa do mundo como dádiva do mistério passa pela afirmação de que o desconhecido permanece como abismo inexplorado, não obstante a exaustiva batalha do homo sapiens:

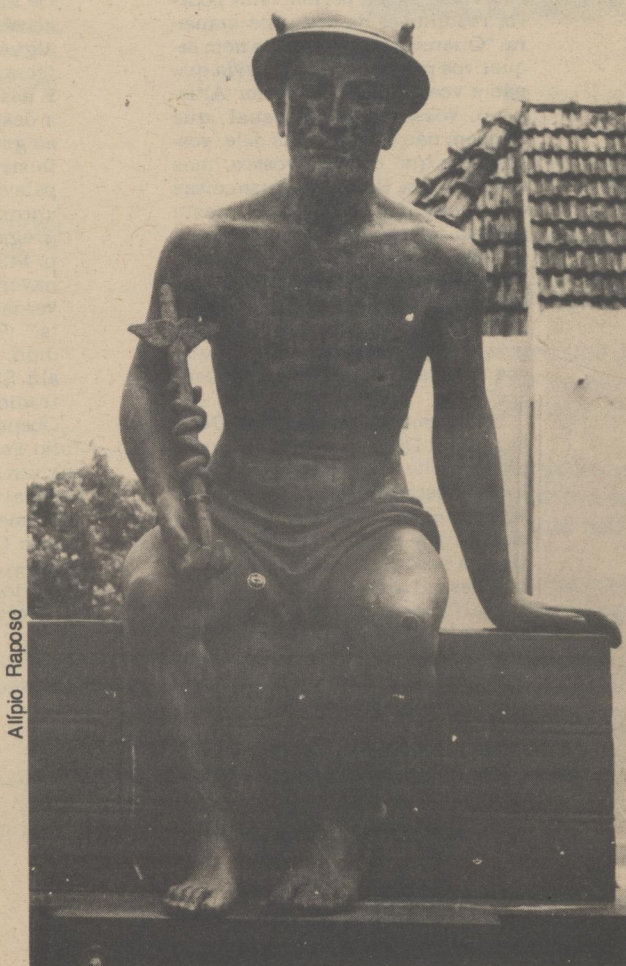
*"a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.*

*Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável*

*pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar*

*toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos".*

Maria da Paz Ribeiro Dantas (Pe), poeta e ensaísta. Tem mestrado pela Universidade Federal de Pernambuco.



Alípio Raposo

UM LOUCO

Nivaldete F. Xavier

Um louco desce de mim pelos dedos ..
E quase com sangue, nu e quase sábio

Desce porque se viu e não quer morrer de si
Como quem amarra noites num vidro de acetona

Assim um louco desce de mim pelos dedos
Enquanto peso e penso minhas dívidas internas

Afago-o feito mãe cruel que abandona
Um filho louco quase sábio e nu ao mundo

Um louco assim desce de mim pelos dedos
E quase belo e quase triste e quase eu

Desce e há de brincar indiferente como um gato
Nos telhados da razão demente deste mundo

Desce porque ladrou o cão do chamamento,
Desce que há fome nos outros mais que nele.

Nivaldete Xavier (RN), poeta, professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



Rosa Maciel

RAROS

Márcio Almeida

OFÍCIOS

O FATO DE SORVER SABORES PUROS,
DE CARPIR POR DEFUNTOS DESAMADOS,
DE VIVER DO LIXO,
DE ROLAR OS DADOS,
DE SE ALUGAR À MORTE,
DE VIVER DA SINA DOS "PRESUNTOS",
DE USAR A MÁSCARA DO REI,
DE VESTIR O HOMEM COM A PELE DO BICHO,
DE COMBINAR AS BULAS E OS SINAIS DE TRÂNSITO,
DE VENDER EM NEON AS ILUSÕES ÚTEIS,
DE VARRER DAS MANHÃS AS REMELAS DOS SONHOS,
DE PERNOITAR INSÔNIAS POR MALES TERMINAIS,
DE PRESTIDIGITAR OS TRUQUES SUTIS,
DE SERVIR DE EXEMPLO COMO RARO INSUMO,
DE AFIRMAR AS DÚVIDAS QUANDO O MENOS É MAIS,
DE TROCAR ROUPAS ÍNTIMAS DE SANTAS DE ALTAR,
DE TELEGRAFAR IMPREVISTOS NOS DOMINGOS,
DE RESIGNAR-SE COM OS LOUCOS,
DE LIMPAR O VÔMITO DAS PAIXÕES CRUAS,
DE SURPREENDER O ÓBVIO NO ENLEVO DE CRIANÇAS,
DE MENTIR CONVICTO PARA SOBREVIVER À CULPA,
DE DESARMAR ESTOPINS COM A CORAGEM DOS SUICIDAS.



Quadro de Marcelus Bob/Foto de Emerson Amaral

Márcio Almeida (MG), poeta, autor do livro
Mei Perverso.

Poemas de Cláudio Feldman

O CEGO

Não tem olhos, mas acaricia
As coisas
Com tanta sabedoria,
Que parece conhecer-lhes
A parte sombria.



Ana Potiguar

ÁTILA

1

Átila caminha.

2

Sangra
O planeta azul.

3

Os abutres batem
Alegremente
As asas.

NARCISO

Sei que os espelhos escurecem
E não posso me olhar.

Mas meu rosto palmilhado
Surge no ar.

POEMA

Adivinhar na ânfora,
Não o barro,

Mas os doces passos da chuva.

Creio que toda obra de arte busca a comunicação, busca o outro, de forma consciente e reflexiva, dinâmica e subjetiva. Assim como são inumeráveis os caminhos da criação para o artista, para o receptor também são incontáveis os meios para interpretá-la e decifrá-la. Há na arte um elemento vital: a liberdade, o não-aprisionamento, pois, mesmo presa a códigos de ética, a arte livra-se de suas próprias amarras, inaugurando outros caminhos para expressar-se a si mesma. Para que, como um organismo vivo, se vá moldando e aperfeiçoando.

Geraldo Carneiro é um dos mais autênticos comprovadores dessa teoria. Poeta, dramaturgo, músico, tradutor/recriador e mais o que for possível imaginar. Esse polvo humano parece abraçar o mundo com as mãos, ou melhor, com os tentáculos. Sua visão de arte pode ser sintetizada com uma frase: "gosto de me descentrar sempre." Eis o retorno à idéia inicial do não-cerceamento, da absoluta necessidade de liberdade. A liberdade da vida acima de qualquer coisa. Mário de Andrade afirmava que: "a técnica é uma espontaneidade adquirida, tanto como a infinitíssima maioria das nossas espontaneidades. Tudo está em saber onde cabe esta ou aquela técnica."

O que quero mostrar em relação a Geraldo Carneiro é que vida e obra se confundem e simultaneamente são independentes. O artista cria com tamanha liberdade, que pode inclusive calar-se quando quiser. E o mais interessante é que, mesmo calado, muitas vezes ele produz, articula e fomenta o bate-boca das pessoas.

Mas Geraldinho é um trabalhador infatigável. Acabou de adaptar *Lulu*, texto dramático onde o autor Frank Wedekind anuncia seus primeiros ataques ao naturalismo. Simultaneamente ele termina o roteiro de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, para o cinema.

Apesar dessa pluralidade, Geraldo Carneiro tem um fio condutor — a poesia. Sua prosa é poética, suas adaptações por vezes deflagram trechos de um lirismo próprio do poeta. Sim, ele é inicialmente um poeta. Seus versos apontam uma poesia aberta, atemporal, sem nenhum compromisso com a modernidade, com a atualidade. Ao contrário, muitas vezes ele deseja a inatualidade, e vai a formas parnasianas de construção ou mesmo ao simbolismo.

Piquenique em Xanadu, seu mais recente livro de poesias, passeia por várias linguagens, por várias iluminações. São aventuras macunânicas, são dramaticidades Shakespeareanas, são comédias ao estilo de Aristófanes e Menandro.

Geraldo Carneiro é o barroco mineiro do Aleijadinho e o surrealismo

francês de André Breton. É o esteticismo de um João Cabral e o despojamento de um Manuel Bandeira. Geraldinho brinca com as formas, num *ludus* proposital. O seu compromisso maior é com a vida. E para ele a arte precisa estar inserida na vida ou então destrói-se a si mesma.

Há na vida e na obra desse paleontólogo-futurista a certeza de que o mundo moderno vai se nutrir de suas próprias origens. Vira e mexe, dá um passeio lá pelas cavernas, se recicla e retorna com novas idéias. Geraldo Carneiro é o alquimista. Aquele que experimenta tudo permanentemente, tem a chave do princípio e do fim. No início era o verbo ou a ação?

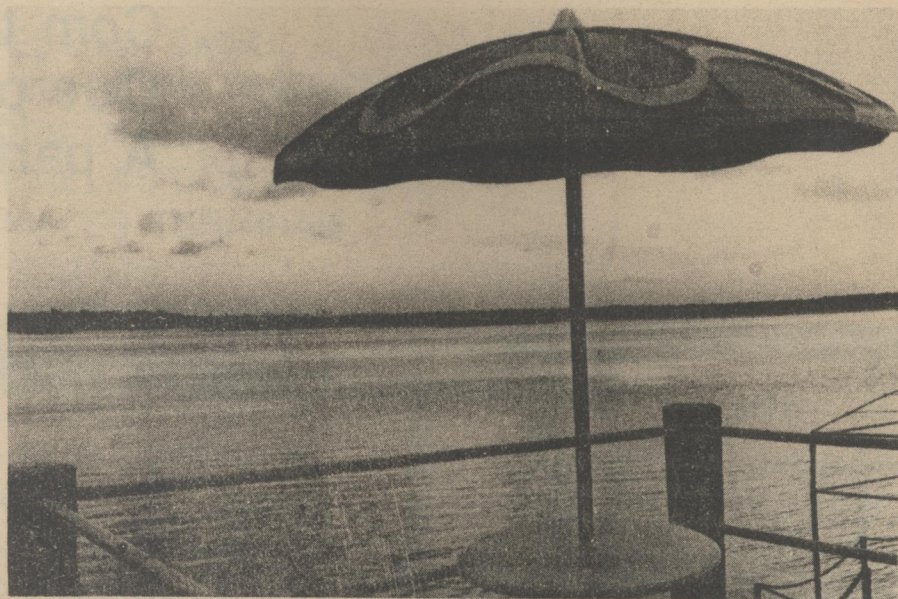
Ele hesita entre o verbo e a ação, como o próprio Goethe. "No princípio, era a ação", afirmou Goethe. Contrariando o texto joanino que nos declara — "No princípio, era o verbo." Esta oscilação geraldiana vem talvez da sua condição de teatrólogo e de músico. Teatro é ação e Geraldinho tem como homem de teatro a sedução do agir, da vida que se vive.

A música o leva para os abismos interiores, para as sondagens essenciais. A música lhe é fundamental. "De la musique avant toute chose, et le tout reste est littérature", como dizia Verlaine. Alguns dos seus poemas foram musicados por Francis Hime, Astor Piazzola e Egberto Gismonti. Wagner Tiso levou-o a escrever *Manú Çaruê*, que é uma aventura holística.

Geraldo Carneiro traduziu *A Tempestade*, e adaptou *As you like it*, ambas de Shakespeare e *Lúcia Mc Cartney*, de Rubem Fonseca. Essa intimidade com Shakespeare me parece capital para Geraldinho como criador. Porque Shakespeare é uma das fontes de toda a criação literária no Ocidente. A própria concepção de palco mudou a partir das obras de Shakespeare, que soube unir como ninguém o teatro e o povo e os valores psicológicos aos valores históricos. Geraldinho ousou recriar Shakespeare em *As You like it* concebeu novas cenas, novas personagens, inventa um epílogo, tudo com muita graça, humor, que assustaram aos mais conservadores. Mas a verdade é que ele trouxe para a língua brasileira o que há de mais importante e profundo na Europa renascentista.

Geraldo Carneiro, de Shakespeare a Rubem Fonseca

André Pestana



Ana Potiguar

Lulu é uma crítica à burguesia. Pode ser vista como um grito de liberdade por parte de uma mulher, uma heróina cínica, que destrói seus amantes com a força perturbadora da sensualidade. Há uma similitude entre o autor alemão Frank Wedekind e nosso Rubem Fonseca, autor de *Lúcia Mc Cartney*, sempre seduzido pela Alemanha.

Geraldinho nos diz que *Lúcia Mc Cartney* é a desconstrução de uma história de amor. A destruição de uma imagem romântica, como Rubem Fonseca sabe tão bem fazer. Trata-se de uma anti-heróina, tipicamente pós-romântica. *O Caso Morel* é outro exemplo de desarticulação da linearidade do romance, na literatura de Rubem Fonseca. Ele desce fundo na hipocrisia burguesa. Suas personagens xingam, desafiam, são o próprio retrato do Brasil. A imagem de um país dilacerado, sofrido, sem rumo. As personagens de Rubem sofrem, e Geraldinho soube captar essa angústia, essas tensões, esse sofrimento, essa perplexidade diante do destino espesso.

"Sou um baiano sensual e romântico", disse de si mesmo Jorge Amado, com razão. Geraldinho é um mineiro sensual e extremamente inquieto. Profundamente sensual, como Mário de Andrade, como Caetano Veloso. É um ser dionisíaco, mas com alguma coisa de angélico, preferia dizer angelical. Há nele ao mesmo tempo o sensualismo e o angelismo, como em São João da Cruz, erótico e místico. Erotismo e

misticismo, uma coisa só. Uma unidade. Exatamente como em Rimbaud "J' attends Dieu avec gourmandise."

"A la tarde, te verán en el amor (...)" "O noche, que guiaste/ O noche amable más que la alborada/ O noche que juntaste/ amado con amada/ amada en el amado transformada./" Uma união transformante de hemisférios aparentemente opostos. Ao escrever estes versos, São João da Cruz faz a síntese entre o Eros e o Logos, entre a transcendência e a imanência, entre a palavra e a ação. Geraldinho Carneiro está nesta mesma linha, o anjo que sabe os caminhos do amor.

O poeta sabe que a criação é um ato de amor. "Onde não há amor, ponha amor e colherá amor", cantou João da Cruz. Geraldo Carneiro colhe com sua arte uma visão real do mundo, com sua concepção muitas vezes humorística, e aponta para o pessimismo, sem prender-se ao pessimismo. Passa pelo cinismo, sem prender-se ao cinismo, como uma forma de sacudir o outro, despertar o outro.

Geraldo Carneiro é o heterônimo de si próprio. Há vários dentro dele. "A arte começa quando a personalidade aparece", foi assim com Picasso. E sabemos que "a arte começa quando a vida já não explica a própria vida" (como Gide observou). Geraldo navega dentro da vida. Com harmonia absoluta.

André Pestana (RJ), escritor e jornalista.

Amadeu Baptista



Diante de um caminho branco
diante de um horizonte limpo
passeiam os mortos
livres
na tarde azul

Cada vez mais livres
e cada vez mais mortos
— entre eles alguns vivos que teimam
em parecer mortos

O conde Drácula
por exemplo
que não é exemplo nem modelo
é um belíssimo engano
com as veias cheias de sangue
e o coração pulsando

Acorrentados porém estão os vivos
aos pés dos mortos ilustres e
não ilustres
aos pés de seu passado

E não há mágica na mágica
capaz de mudar o encanto
e até o famoso Mandrake
com sua capa, cartola e dedos ágeis
está contido na mágica

Os mortos aprisionam os vivos

Mas a revolta é possível
ela traz rasgos de azul
sangue, dor e alegria
e a sua cor é o encarnado
e às vezes o amarelo

A revolta é possível
como os deuses do Olimpo
e a mãe da revolta é Vênus

Eis o caminho:
a subversão dos mortos
a quebra da memória
por outras memórias
a criação da luz
e a destruição dos altares

Custa caro
mas não a própria vida
em direção à vida

Mesmo que se diga
que a plenitude não é
a simples abolição dos mortos

Balada do Prisioneiro dos Mortos

Horácio Paiva



Alípio Raposo

Horácio Paiva (RN), é poeta.

No Jardim

entre incêndios póstumos
abaixo

eis
: los ojos de la muerta
andamos no jardim (
olhai como
seu ossuário
nos sustenta)

esta grama nascida
dos mortos
dos dedos das unhas
suas dos mortos
nós a comemos
vacas provinciais
guarda-sóis abertos para a nuvem

abaixo
muito abaixo
sabemos o rosto da morta

as formigas a terra amarga
em que nos reconhecemos
são seu corpo
— grama nascida dos ossos

Poema Plural

os motores da palavra
nos invadem o sono,
dura máquina.

onde é silêncio, oh puríssimo,
noite,
há por certo umas coisas

: algum nome a ser dado
a invenção de uma novessência
alguma palavra

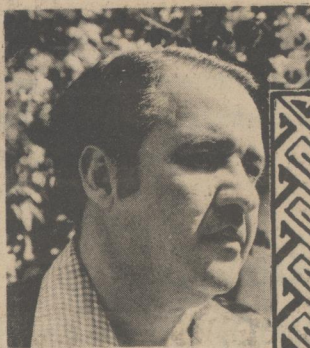
pequena
imperceptível

Iacyr Anderson Freitas

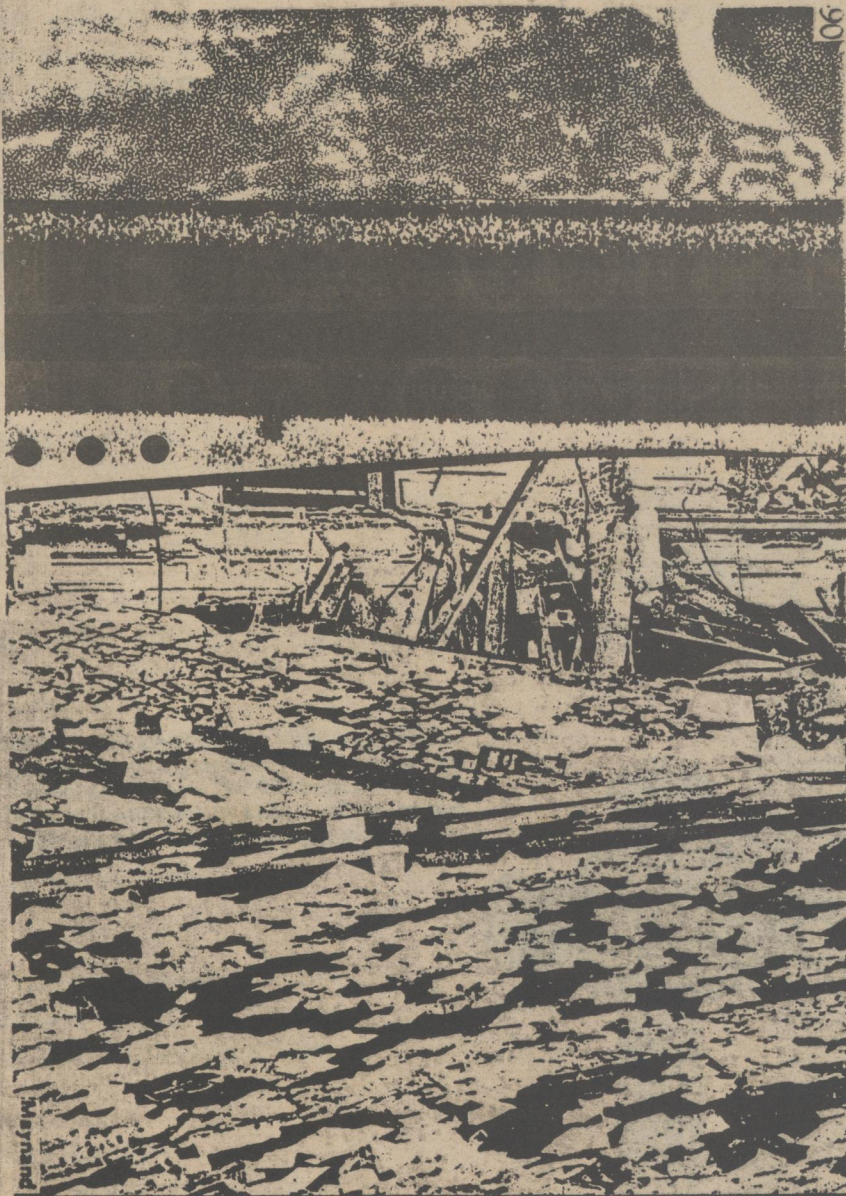
IACYR ANDERSON FREITAS SP - publicou, entre outros, *Onturvo* (1987) e *O aprendizado da figura* (1989). Estes poemas pertencem ao inédito *Sísifo no espelho*, premiado pela União Brasileira de Escritores/Rio em 1989.



Raposo 7/87



Carlos Nejar



Cocteau e Claudel

Jean Cocteau emerge lentamente de onde se achava, após a morte, para o que Eliot chama, a propósito de Milton, a avaliação do tempo.

E Cocteau foi poeta em tudo o que escreveu, desde o poema ao romance, ao teatro e à crítica. E teve a lucidez de o reconhecer na relação das obras, ao se referir como autor de poesia de romance, poesia de crítica e poesia de teatro.

Sua genialidade não reside somente na originalidade, nas metáforas poderosas, no ritmo cortante e, às vezes, avassalador, na síntese miraculosa, mas, sobretudo, na arte de arrostar com sua palavra, "a máquina infernal".

E há um dado a ser analisado, entre nós: a sua influência em vários poetas do Modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Sem falar em Mário Quintana (Heurtebise é o irmão mais velho do anjo Malaquias).

Apenas um trecho de *Le Cap de Bonne Espérance*, a demonstrar as imagens surpreendentes, móveis, cinéticas de Jean Cocteau, dentro do espaço branco:

...
"Tout riait de travers
J'ai grandi comme un cataclysme
Tout riait de travers
J'ai traversé
J'ai traversé la forêt vierge des guirlandes"

("Tudo ria atravessado / Cresci como um cataclismo / Tudo ria atravessado / Eu tenho atravessado / atravessei a floresta virgem das grinaldas"). (...)

Jean Cocteau é o próprio anjo Heurtebise pedalando alguma aurora.

Paul Claudel foi um caso diferente de Cocteau. A genialidade resulta de sua visão abrasadora do mundo, segundo a graça.

No teatro foi essencialmente poeta e na poesia, às vezes, retórico e teatral. Sua palavra carece de largos murais. Como o seu Cristóvão Colombo, quer o universo inteiro sob o ritmo marítimo do verso. Misturou o homem que era com a poesia: ouve-se o ruído de suas passadas de campônio, e súbito, como se houvesse "o rapto seco" do espírito, sua matéria se faz soberana e leve, arrastada pela luz.

E a luz, aliás, é a sua mais convincente personagem—desde *L'Annonce faite à Marie*, com Violaine, até o *Soulier du Satin*.

Cocteau é um saltimbanco. Claudel, severo pastor.

Borges, o armador de metáforas

Conheci Jorge Luís Borges na I Bienal Internacional do Livro, de São Paulo, em 1970. Assisti ao respeito e humildade do seu então secretário, que lhe amarrou os sapatos, no meio da sala de recepção do Governador. O Escritor estava completamente cego.

Quando conversamos, sabendo-me gaúcho, a primeira indagação foi a respeito da palavra **gaúcho**. Depois me trouxe as suas várias acepções, pesquisadas por Martínez Estrada.

A pretexto dessa palavra, Borges dava-me a nítida impressão de estar tecendo os fios de algum labirinto. E não se sabia o começo, nem o fim.

2.

Antes, em meados de 1968, descobri o contista Jorge Luís Borges, vertendo ao português *Ficções* (1970), um dos seus primeiros livros publicados no Brasil. No ano seguinte, saiu a minha tradução (em parceria com Alfredo Jacques), dos poemas do *Elogio da Sombra*, ambos através da editora Globo.

Por ser originário de região lindeira à Argentina com o pampa — paisagem comum — não senti maiores problemas na tradução do texto borgeano, embora tenha sofrido a natural surpresa de entrar em propriedade alheia, enfrentando os acasos da casa e do clima. E algo de nós (e para nós) permanece nas coisas que tocamos.

Descobri Borges ficcionista, narrador onisciente, assombroso armador de metáforas e obsessões. Reúne no conto o ensaio, no poema a perplexidade e, em todos, palavras tomam rumos inesperados. Como peixes que saltam pelo vão das redes. Subitamente, não é Martin Fierro que mata o adversário, mas é morto por ele; um homem é todos os homens; a beleza pode ser mortal.

Clarice Lispector

Clarice em Porto Alegre (RS), participava de um Encontro de Escritores (ano de 1975). No hall do hotel "Açoriano", onde se hospedava, nos reconhecemos no decorrer de uma conversa. Espécie de epifania que sempre transparece na sua ficção.

Jamais esquecerei a dedicatória que pôs no exemplar de *Laços de Família*: "A Carlos — identifico a mim e tão burro quanto eu — lembrança da Clarice".

É que falávamos que havia escritores tão inteligentes, tão argutos, tão lúcidos, que nos sentíamos burros.

Tive oportunidade de falar-lhe pelo telefone, antes de ser hospitalizada e falecer. Tinha a voz quase sumida, mas enorme ternura.

Hoje, doze anos depois da morte, desponta na França e nos Estados Unidos, como um gênio literário do Continente.

Clarice sabia levar do fundo da palavra.



POESIA COOPERIANA

Vão relevando a minha extrema morosidade em agradecer pela gentileza de terem publicado meu artigo sobre Jorge Cooper, no número 22 d'O Galo. Gostei às pampas, como se falava antigamente. Apreciei sobremaneira o justo largo espaço dado a um homem que não só é um vasto poeta como também poderia se orgulhar de ser um homem de bem, um homem decente, para usar uma expressão tão querida do velho Graça. Achei a diagramação porreta: a distribuição dos poemas na página, sua arrumação espacial, a ilustração do Alípio Raposo ficou arretada, deu um ar de solidão metafísica, de desespero cósmico, colaborando com a própria poesia cooperiana, fazendo-a mais acessível aos leigos e plumitivos. Também curti a foto ampliada do velho poeta, e o meu texto saiu nota dez, sem um erro lamentável. Por estas bandas, os poetas se enfezam com o tratamento que seus textos recebem; alguns jornais até decapitam trechos de textos (caso em última hora pinte um anúncio na jogada, o que eu não censuro pois não sou ingênuo a ponto de desconhecer que vivemos numa sociedade do "produsmo", como neologizou Décio Pignatari, mas por que não cortar o texto todo invés de emasculá-lo pela metade?), e os poemas saem tão truncados que parecem etrusco ou ugarítico. São coisas nossas, como dizia o genial Noel.

Marcos de Farias Costa
Poeta
Maceió/Alagoas

CANTANDO DE GALO

Esta missiva não tem outra finalidade senão a de parabenizar toda a equipe de O GALO pelo magnífico jornal que estão fazendo na área da cultural! Ele está cantando cada vez mais alto, e cada vez mais seu canto encanta os quatro cantos do Brasil, tão carente de veículos que divulguem a nossa mirrada cultural! Desejo que O Galo continue cantando de galo em todos os terreiros culturais!

Silvério R. da Costa
Poeta
Chapecó/Santa Catarina

OPORTUNIDADE AOS AUTORES NOVOS

Não é preciso dizer que O GALO é uma das melhores publicações culturais que já surgiram entre nós, sobretudo pela oportunidade de publicação que dá aos autores pouco conhecidos, pelo conteúdo do que publica e pela excelente apresentação gráfica.

Elias Fajardo da Fonseca
Jornalista e escritor
Subeditor da Editoria Internacional
do Jornal do Brasil
Rio de Janeiro/RJ

DEDICAÇÃO INCOMUM

Ante todo mi gratitud, en nombre de la Casa del Poeta Latinoamericano (sede uruguaya) por el envío de O GALO, excelente publicación de arte y poesía. No es común — ni nunca lo fue — tan preclara dedicación ni tan generoso afán por difundir valores del espíritu. "O Galo" cumple un inmejorable destino y un elevado tránsito en beneficio de las letras y el quehacer sensible de su pueblo y de los demás pueblos de Iberoamérica.

Prof. Rubinstein Moreira
Poeta, Coordenador General da Casa
Del Poeta Latinoamericano
Montevideo/Uruguay

NÃO AOS MODISMOS E BADALAÇÕES

Desde outubro passado, após ter conhecido O GALO na premiação da UBE, no Rio, tenho recebido esta preciosa publicação regularmente. Vocês nem podem imaginar como é bom! Já quis escrever antes falando da importância do trabalho de vocês, mas eu não queria chover no molhado, nem redundar o papo: "um jornal do Nordeste etc e tal, maravilha..." É mais do que hora da produção cultural no Brasil ser vasta, larga, múltipla e não se limitar aos modismos e badalações do sul maravilha, se me é permitido usar a expressão do Henfil. Toda força pra vocês!

Antonio Bella
Stuttgart/Alemanha

A ARTE DE ALÍPIO RAPOSO

O admirável jornal O GALO continua sendo consideravelmente enriquecido e valorizado pelos trabalhos fotográficos de Alípio Raposo. Quer no número de outubro/89, ilustrando, com clareza e clareza, "Uma Cidade Clara" (ó clara pulcritude de "A lua acalma os estrangeiros" ou "Eu serei uma mulher dançando no silêncio das cascatas") da Marize Castro, quer no número de dezembro/89, agitando sons de sinos sobre o lúcido e ondulante "Caderno do Vento", de Carlos Nejar.

Que Deus transporte Alípio Raposo — a ele que tão bem surpreende os alados passos dos anjos — à Espanha, à minha Santiago de Compostela — onde espera a sua câmera e românico esplendor do "Pórtico da Glória", ou as ogivas portas de granito do "Hostal de los Reyes Católicos", com suas volúveis pálpebras de cristal, semi cerradas.

Tito Iglesias
Poeta
Caldas Novas/Goiás

LIDO, DISCUTIDO E APROVADO

Tive o prazer de conhecer O GALO, trazido para minha sala de aula da Universidade Católica de Pernambuco pelas mãos do professor Jomard Muniz de Brito durante palestra na aula de Celso Marconi. Lido, discutido e aprovado.

Como estudante de jornalismo só posso enaltecer tão valiosa iniciativa em um recanto tão belo e esquecido culturalmente: Natal. Aproveito a oportunidade para sugerir que os artigos publicados não se restrinjam à esfera de jornalistas já "solidificados" na capital potiguar mas se estenda aos jornalistas dos outros Estados nordestinos e aos estudantes que sofrem com a falta de meios que divulguem seu trabalho.

Teresa Karina Pinheiro
Estudante de Comunicação Social
Recife/Pernambuco

RESPOSTA DA REDAÇÃO: O Galo não se restringe a nada. Só regionaliza o que é universal e de qualidade.

UMA ARTE

Gostaria de agradecer pelo recebimento de O GALO e parabenizar toda equipe pela edição de dezembro/89. Bellíssima. Aproveito, ainda, para desejar um grande e crescente sucesso a todos vocês que fazem de O GALO uma arte.

Cristina Miguez
Estudante de Comunicação Social
Rio de Janeiro/RJ

RARA COMEMORAÇÃO

Estimulante é a única palavra que me ocorre, ao ver O GALO nº 23/24. Textos (muitos inéditos) de inestimável valor, rompendo as barreiras da crônica falta de recursos que amordaça nossa "pobre" cultura, são difundidos numa das raras comemorações do centenário de nascimento de Oswald de Andrade, em território nacional.

Na Universidade do Texas em Austin, um dos autores publicados nesse Galo, o Prof. Kenneth David Jackson (que insiste em ser chamado de Daví — em português) promoveu o seminário "Cem anos de invenção", cujo projeto de comunicação visual tive o privilégio de elaborar, em conjunto com J. Medeiros. A cultura brasileira merece apoio nos U.S.A, mas a participação no evento naufragou na burocracia cartorial do CNPq.

Além desse, os textos de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Álvaro e Neide de Sá mas, principalmente o material inédito dos filhos de O. de A., coletado em 84, quando a revista Miaramar era um sonho possível e com muitas promessas de apoio: Rudá escreveu "Oswald, Oswaldo" especialmente para essa finalidade e Timo de Andrade, filho de Nonê nos enviou a "Carta a meu pai morto" escrita logo após a morte de Oswald.

Enumerar todas as colaborações seria cansativo (e ocioso), mas vale a esperança de que, no futuro talvez nem tão distante, a cultura passe a ser considerada em nosso país e, ao contrário do que ocorreu até o presente, seja tratada de forma profissional e competente.

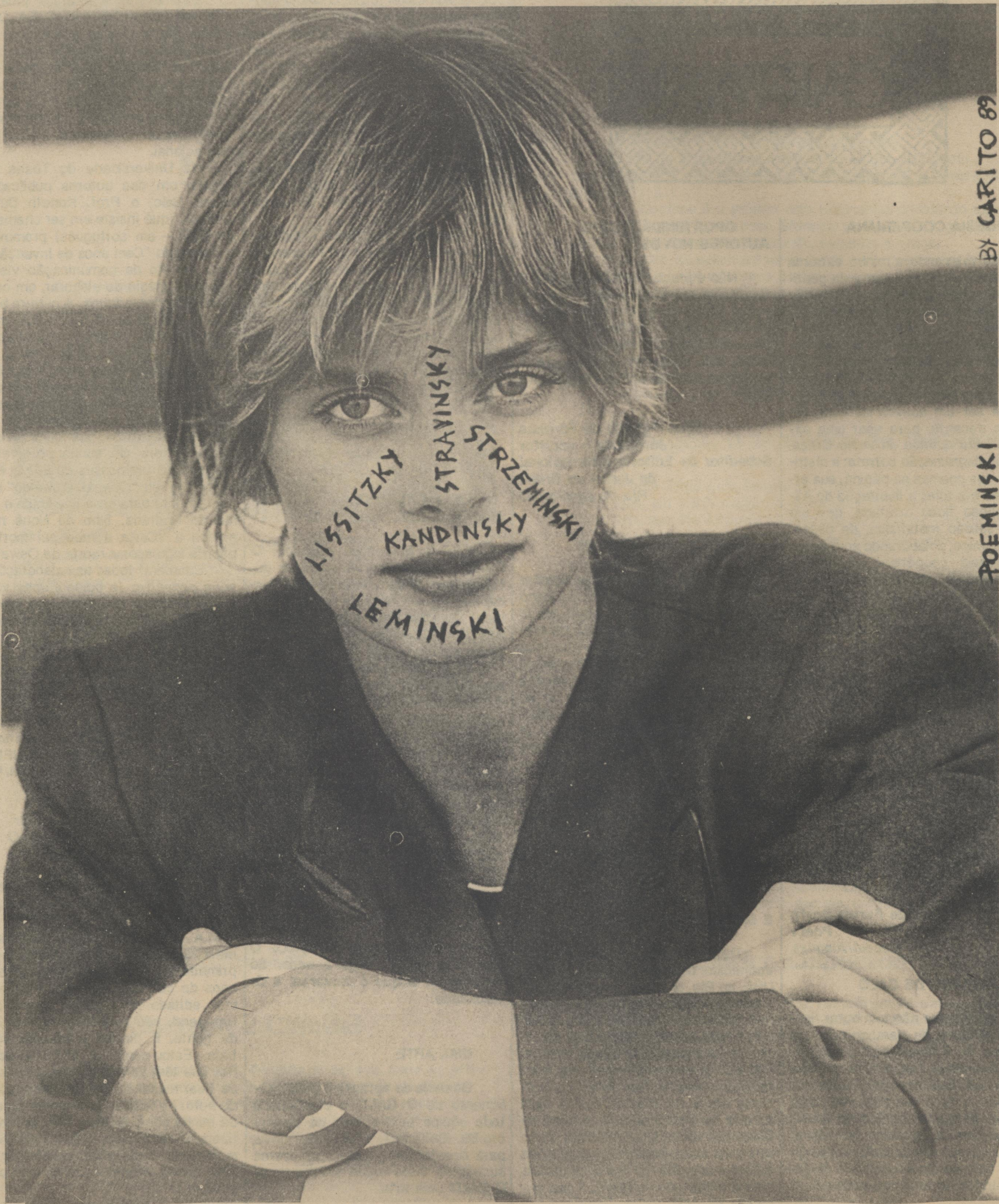
Ari Rocha
Prof. do Departamento
de Arquitetura da UFRN
Natal/RN

DIAGRAMAÇÃO E REVISÃO

Recebi os exemplares do nº 22 de O Galo em que saiu a minha tradução de Necesidad de libertad, do Arenas.

A diagramação em si está uma maravilha/excelência. Detalhe: pela primeira vez, durante todos os meus anos de colaboração, vejo um texto meu editado tal qual foi concebido. Em geral, não respeitam a estética da gente. E pintam e bordam com tudo. (Estou com "neura" de revisor). Por que têm as redações essa mania de ficar mudando algo da concepção do autor? Vocês se fixaram na ordem da minha composição e nem por isso fizeram sacrifícios, não? Agradeço muitíssimo toda essa consideração para com a integralidade do meu original.

Paulo Octaviano Terra
Poeta
Araraquara/São Paulo



BY CARITO 89

POEMINSKI